


DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA
Taylor Institution.





Jean-Jacques Rousseau

als

Musiker.

Von

Albert Jansen.

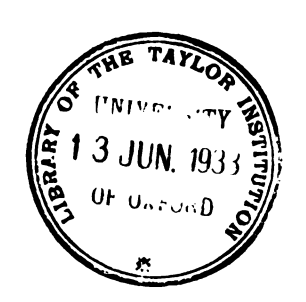
„Quand on entreprend un livre, on se propose d'instruire le public de quelque chose qu'il ne savait pas."

J.-J. Rousseau.

Berlin.

Druck und Verlag von Georg Reimer.

1884.



Inhaltsverzeichniss.

Fünftes Buch.

Sieg und Ende (322—452).

Capitel 1. Aufgaben für das moderne Musik-Drama (322—340).

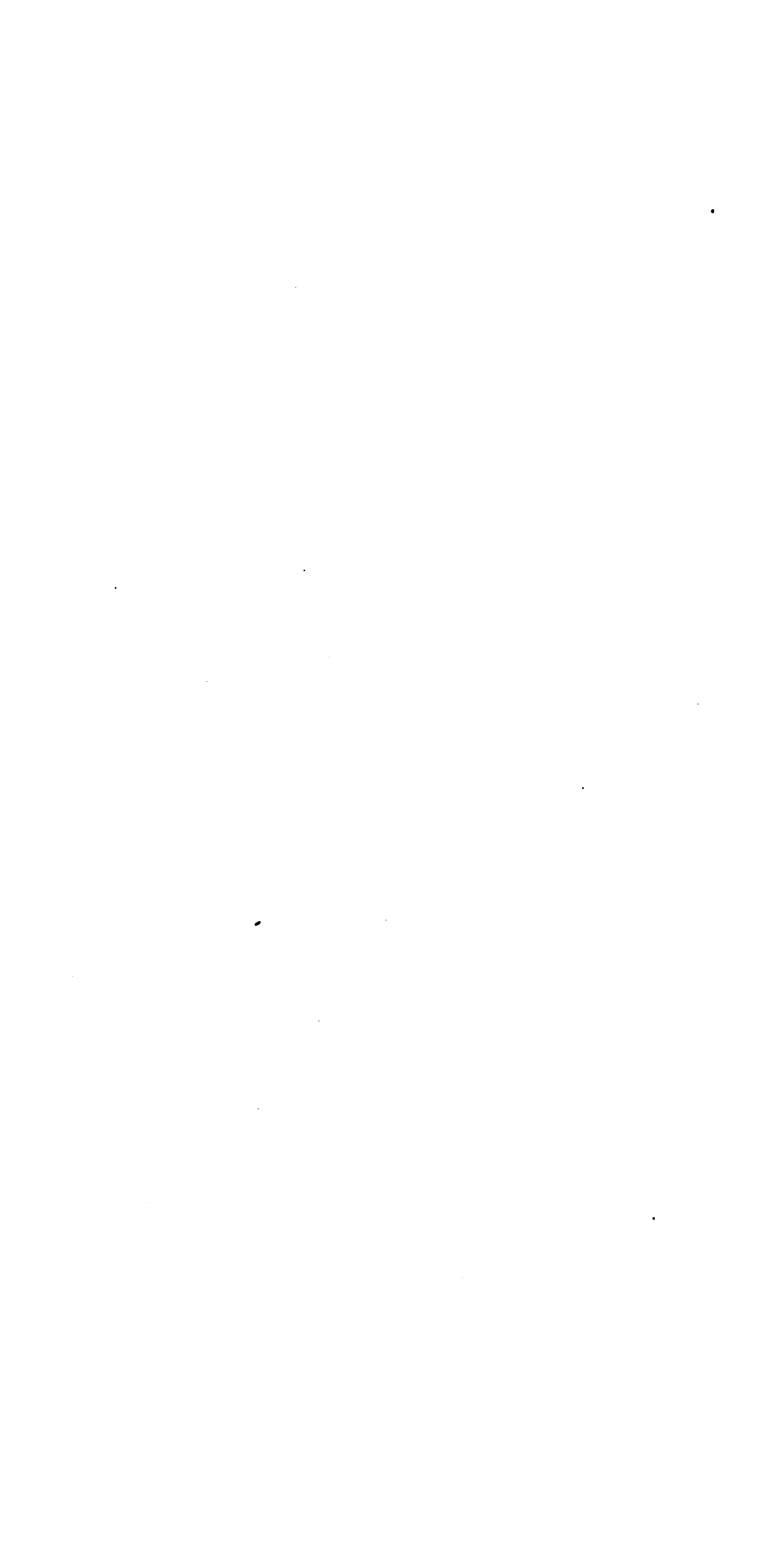
Capitel 2. Die neue Operette und Oper Frankreichs (340—365).

Capitel 3. Rousseau und Gluck (365—400).

Jean-Jacques Rousseau

als

Musiker.



Erstes Buch.

Lehrjahre.

Capitel 1.

Die unmusikalische Heimath.

Rousseau stand 1749 in seinem achtunddreissigsten Lebensjahre, als er mit der Abhandlung über die Unabhängigkeit der Moral von dem Fortschritte der Künste und Wissenschaften jene Reihe von Werken eröffnete, auf welcher der Ruhm seines Namens gegründet ist. Zu der Philosophie, die er verkündigte, wurde er nach seiner Schilderung durch eine Art plötzlicher Inspiration und Offenbarung berufen. „Für die Musik dagegen, sagt er wiederholt, muss ich sicherlich geboren sein, da ich sie von Kindheit an liebte, und da ich sie zu allen Zeiten beständig liebte“ [1]. „Ich liebte sie leidenschaftlich, ich machte aus ihr meine Lieblingsbeschäftigung, und mit solchem Erfolge, dass ich dabei auf Entdeckungen kam, Fehler fand, Verbesserungen anzeigte; ich verbrachte einen grossen Theil meines Daseins unter Künstlern und Dilettanten, indem ich sowohl zu verschiedenen Gelegenheiten in allen Gattungen componierte als auch über diese Kunst schrieb, neue Richtungen vorschlug, Lehren für den Tonsatz gab, den Vorzug der von mir aufgestellten Methoden durch practische Versuche constatierte und in allen Theilen der Kunst stets ein grösseres Wissen zeigte als die meisten meiner Zeitgenossen, von denen mehrere zwar auf einzelnen Gebieten bewanderter waren als ich, kein einziger aber so gut als ich das Ganze in seinem inneren Zusammen-

[1]) Oeuvres complètes de J. J. Rousseau. Paris. Librairie Hachette et Cie. 1872. VIII. 128.

hange erfasst hatte“ [1]). „Ich war für die Musik geboren, nicht jedoch um in ihrer Ausübung mein Leben zu vergeuden, sondern um ihre Fortschritte zu beschleunigen, und um in ihr Entdeckungen zu machen. Meine Ideen in der Kunst und über die Kunst sind fruchtbar, unversiechbar. Ich fand Methoden; die klarer und einfacher als die bisherigen sind, und von denen die einen die Composition und die anderen die Ausführung erleichtern“ [2]). Einzelne Tonschöpfungen Rousseau's sind viele Jahrzehnte lang das Entzücken der Menschen gewesen; alle seine theoretischen Schriften wirkten bahnbrechend bei ihrem Erscheinen und bieten noch heute eine Fülle von Belehrung: Er war in der That ein geborener Musiker. Aber der freien und vollen Entfaltung seiner Talente stellte sich im entscheidenden Momente sein philosophischer Genius entgegen, und ihre ununterbrochene und leichte Ausbildung wurde immerfort durch das Schicksal verhindert.

Geboren 1712 in Genf, konnte er als Musiker an keinem ungünstigeren Orte und zu keiner ungünstigeren Zeit das Licht der Welt erblicken. Hatte einst Luther alle Künste und sonderlich die Musika gern im Dienste dessen gesehen, der sie gegeben und geschaffen hätte [3]), so trachtete der nüchterne Reformator Calvin nach einem ganz anderen Ideale. An seiner Kirche rühmte bereits 1542 der Italiener Ochino, dass sie keine Kerzen und Lampen, keine Reliquien, keine Bilder und Statuen enthielte, ja dass sie auch keine Orgeln, keine Glocken und keine figurierten Gesänge hätte [4]). Noch in demselben Jahre veranstaltete zwar Calvin eine Ausgabe der Psalmen und nahm in sie Melodien auf, die wahrscheinlich mit geringen Veränderungen dem weltlichen Gesange entnommen waren [5]); aber niemand wird diese Arbeit mit dem ältesten Wittenberger „Geistlichem Gesangbüchlein“ vergleichen wollen. Selbst ein ächter Dichter wie Marot und ein grosser Componist wie Claude Goudimel waren nicht im Stande, dem Romanischen Protestantismus eine Poesie und Tonkunst zu verleihen, die der grossartigen Bedeutung des Deutschen Kirchenliedes nur irgendwie nahe gekommen wäre. Die Genfer Gemeinde insbesondere hatte

---

[1]) Oeuvres. IX. 112.

[2]) Oeuvres. IX. 244.

[3]) Geistliches Gesangbüchlein. Wittenberg 1524. — Köstlin, Martin Luther. I. 575.

[4]) K. Benrath, Bernardino Ochino. 170.

[5]) Fürstenau in der Allgemeinen Deutschen Biographie, Artikel: Wilhelm Franc, nach den Monatsheften für Musikgeschichte, Berlin 1867. 1870 und 1871.

die Fähigkeit, die schönen vierstimmigen Tonsätze Goudimel's zu singen, entweder nie erworben oder bald wieder verloren. Der Professor Jacob Vernet leugnete 1766 nicht, dass seine Landsleute weniger Geschmack für den Gesang besässen als andere Menschen, und er entschuldigte sie nur damit, dass das Klima schädlich auf die Stimme wirkte [1]). Ihr Vortrag, gleichgiltig gegen Prosodie und Taktmaass, war eintönig und langweilig-schleppend. Der Cantor, unter der Kanzel sitzend, gab mit mächtiger Stimme den Ton an und führte die singende Gemeinde dann weiter mit sich fort [2]); aber ein Glied der frommen Heerde, das im Eifer den Mund zu weit aufthat, konnte alles in Unordnung bringen, so dass gelegentlich einmal der entrüstete Vorsänger mit solchem Störenfried nach dem Gottesdienste in Hader gerieth [3]). Erst 1736, nachdem Jean-Jacques schon seit 8 Jahren fern von seiner Heimath war, bildete sich eine „Société des Catéchumènes" in Genf, welche, den Religionsunterricht regelnd, zugleich in einer „Classe de musique religieuse" Knaben und Mädchen im vierstimmigen Psalmenvortrag unterweisen wollte. Allein auch damit kam man nicht zum Ziele [4]). Endlich, im Jahre 1756, entschloss sich die puritanische Stadt, in der Cathedrale Saint-Pierre eine Orgel und gleich darauf eine zweite in einer anderen Kirche aufzustellen. Von nun ab, meinte d'Alembert, würden die Genfer es wohl lernen, Gott in einer besseren Sprache und in einer besseren Musik zu preisen [5]). Eben dasselbe hoffend, nahm Jacob Vernet doch auch das Wort für Marot und Goudimel, denen Rousseau schon vordem seine Huldigungen dargebracht hatte. Vernet erinnerte daran, dass die alten Gesänge schon 1670 durch die Franzosen Conrart und de Bastide sprachlich geläutert wären, und dass deren Aenderungen 1698 Aufnahme in Genf gefunden hätten. Aber der gelehrte Professor war nicht abgeneigt, der fortgeschrittenen Bildung der Zeit von Neuem Rechnung zu tragen. „In dieser Hinsicht, so erklärte er 1766, hätte Herr Jean-Jacques Rousseau der Kirche seines Vaterlandes wahrhaft nützlich sein können, da er sich in gleicher Weise auf die Dichtung, auf die Eleganz des Stiles und auf die Musik sehr gut versteht" [6]). Noch 1770

---

[1]) (Jacob Vernet) Lettres critiques d'un voyageur anglois. 1766. II. 38.
[2]) Oeuvres. VII. 27. 28.
[3]) Du Bois-Melly, Les moeurs genevoises. 2me édition. 314. 315.
[4]) Ebendort. 293.
[5]) Encyclopédie. Artikel Genève. 1757.
[6]) (Jacob Vernet) Lettres critiques. II. 39. note.

bemerkte der Engländer Burney, dass in Genf für den Tonkünstler nichts zu suchen wäre; um so mehr bewunderte er den Miniaturmaler Serre, der hier vorzügliche Bücher über die Theorie der Musik schrieb, sowie den Geiger und Componisten Fritz, der hier seit 30 Jahren thätig war [1]).

Um die weltliche Tonkunst stand es in Genf nicht besser als um die geistliche. Blos der fremden jungen Leute willen, die hier erzogen wurden, gestattete am Ende des siebzehnten Jahrhunderts die Behörde, dass Musik- und Gesanglehrer in die Republik kamen und ihren Beruf ausübten. Einzelne Einheimische zogen daraus auch für ihre Kinder Nutzen, und 1717 entstand sogar ein Verein für weltliche Musik. Aber die Rigoristen nahmen alsbald Anstoss daran; sie tadelten 1720 laut, dass Pastoren und Mitglieder der Regierung, dass fromme Männer profanen Gesängen ihr Ohr liehen, in denen falsche Götter angerufen und die Leidenschaften entzündet würden. Damit brachen sie den Stab über die Arien aus den Opern Lulli's oder seiner Nachfolger, und mit dem Verein, der sie lernte und vortrug, gieng es rasch zu Ende. Eine Concertsängerin und ein Virtuos, die 1726 die fromme Stadt betraten und im Gasthof zu den Trois-Rois abstiegen, mussten sich betreffs ihrer Concerte der Aufsicht eines Pastors unterwerfen [2]). In der Republik Calvin's war kein Raum für die schönen Künste. Gleichwohl fehlte es dem Volke nicht an allem Spiel und Sang. Kriegerisch geschult, freute es sich an den Pfeifen, Trommeln und Hörnern. Bei Hochzeiten und sonstigen Festen erklang die Geige allein oder in Verbindung mit Bass und Hackebret. In wohlhabenden Häusern hörte man da oder dort eine Theorbe, ein Spinett, ein tafelförmiges Clavicimbal. Genf hatte keine Dichter und noch weniger Componisten. Aber für den Bedarf der Familie und Gesellschaft, der Partei und des Vaterlandes konnte man Verse schmieden und sie gegebenen Melodien anbequemen. Das Fest der Escalade, der glorreichen Vertheidigung der Stadt gegen Savoyen, begeisterte immer von Neuem zum Singen und Sagen. Die Kinder hatten ihre Liedchen beim Spiel auf der Strasse, und das Volk sang nicht nur bei Wein und Tanz, sondern auch bei der Arbeit und liess sich namentlich beim Hanfbrechen im Dialect und Patois gar drollig und derb vernehmen. Von den vielen

[1]) The present state of music in France and Italy: or, The journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a general history of music. By Charles Burney, Mus. D. London 1771. 52.

[2]) Du Bois-Melly. 144. 145.

Fremden, die eintrafen, oder die man in ihren eigenen Landen aufzusuchen so viel Neigung und Veranlassung hatte, wurde doch manches gelernt. Das Meiste und vielleicht auch das Beste kam von Frankreich her. „Lieder zu machen, sagt Rousseau, verstehen die Franzosen ganz vorzüglich, ich will nicht sagen in Beziehung auf Haltung und Melodie der Arien, aber doch in Beziehung auf scharfen Witz, Anmuth und Feinheit des Textes, obgleich auch hier gewöhnlich der Scharfsinn und die Satire mehr hervortreten als das Gefühl und sinnliche Behagen. In Frankreich entstand die Kunst der Troubadours und Trouvères, und noch immer haben die Provence und Languedoc das alte Talent bewahrt. Liebe, Wein und Satire sind der Inhalt der Lieder. Die Liebeslieder sind sogenannte zärtliche oder ernste Arien oder sie sind Romanzen, die durch die zärtliche und naive Erzählung einer tragischen Geschichte unser Herz rühren. Die Pastoralen sind meist für den Tanz gemacht. Die Trinkgesänge eigenen sich für Männer und Gesellschaften. Die Satiren heissen Vaudevilles, und da sie die Tugend nicht minder als das Laster lächerlich machen, geziemen sie sich nicht für brave Leute. Parodien endlich nennt man Reime, die wohl oder übel den Melodien von Geigen und anderen Instrumenten angepasst werden, und die sehr oft unanständig sind“ [1]. Aus allen diesen Quellen haben die Genfer Calvinisten gelegentlich geschöpft, und auch Rousseau ist in seiner Kindheit und Jugend zu ihnen hin geführt worden.

Sein Vater gieng auf im Uhrmachergeschäft, im Lebensgenuss, in der Politik und politischen Bildung. Seine Mutter dagegen besass ausser Schönheit und Anmuth auch Geist und Talente, für deren Entwickelung ihr Oheim, der Prediger Bernard, Sorge getragen hatte. Sie war belesen und machte leidliche Verse, sie zeichnete, sie sang und begleitete sich mit der Theorbe [2]. Die Gaben, welche der Sohn von ihr erbte, hätte sie gewiss am frühesten entdeckt und am eifrigsten gepflegt; zu seinem Unglücke starb sie schon am zehnten Tage nach seiner Geburt, am 7. Julius 1712, und die Schwester ihres Mannes, deren Obhut nun der Knabe anvertraut wurde, konnte sie bei all ihrer Güte und Aufopferungsfähigkeit doch nicht ersetzen. Die „Tante Suzon“ zeichnete sich weder durch besondere Anlagen aus, noch durch eine feine Erziehung. Ihr einziger geistiger Schatz war die Lieder-

---

[1]) Oeuvres. VII. 24. 25 et 218.
[2]) Oeuvres. VIII. 2.

fülle, die sie in ihrem Kopfe besass, und die sie, allezeit heiteren und fröhlichen Herzens, bei ihren Arbeiten mit überaus zarter und sanfter Stimme sang. Der Knabe lauschte ihr mit Entzücken. Worte und Melodien prägten sich tief in sein Herz, und wenigstens die letzteren blieben ihm unvergesslich für immer. Der einzige Text, von dem der Verfasser der Confessions erzählt, war eins jener Lieder, die zur Zeit Louis XIV. entstanden, und die sich von Paris aus über Frankreich und über dessen Grenzen hinaus verbreiteten. Es redete von Liebes Leid und Lust einer jungen Schäferin[1]). Nicht der Sinn derartiger Dichtungen, sondern blos die Töne der Worte und Weisen ergriffen den kleinen Jean-Jacques, und „sie erweckten in ihm die Neigung oder vielmehr die Leidenschaft für die Musik“ [2]). Von Gesangunterricht war bei ihm keine Rede, und in der Kirche konnte er leider auch nichts lernen. Nach der Tante Suzon sollten die Jugend- und Spielgenossen, die er als Graveurlehrling fand, und mit denen er sich Sonntags im Freien ergieng, seinen Talenten weitere Nahrung geben. Wir bedauern, dass er uns keine Probe ihrer Lieder mitgetheilt hat; jedenfalls waren es vornehmlich Französische Arien und Romanzen, welche über die Grenze her zu allen Zeiten gelangen konnten. Jean-Jacques fand sie „wunderbar“ und zweifelte nicht, dass er sie auch selber „wunderbar“ sang. Als er am 15. März 1728 dem tyrannischen Lehrmeister und der Heimath den Rücken wandte, lebte und webte er in den Romanen, an denen er seinen Geist und seine Phantasie genährt hatte. Durch Savoyen wandernd, stellte er sich unter die Fenster der Schlösser und liess seine „wunderbaren Arien“ erklingen. Er meinte, jedes Edelfräulein, das ihn hörte, müsste auf den Söller treten, um hingerissen von dem Reiz seiner Lieder und der Schönheit seiner Stimme, ihm ihr Herz und ihre Hand zu schenken[3]).

---

[1]) Oeuvres. VIII. 6. Der Verfasser der Conf. besann sich nicht mehr auf alle Theile des Gedichtes und hatte hundert Mal beschlossen, in Paris darnach suchen zu lassen. Dagegen berichtet Métral „Le Testament de J.-J. Rousseau. Paris. 1820“ von einem Notenhefte Rousseau's, das dieser schon um 1736 in Chambéry für eine Schülerin zusammengestellt haben soll, und in das er wirklich das Lied „Tircis, je n'ose“ vollständig aufgenommen hatte.

[2]) Oeuvres. VIII. 5.

[3]) Oeuvres. VIII. 32.

Capitel 2.

Musikunterricht in Annecy. Abenteuer.

In Annecy erschien Rousseau die anmuth- und liebereiche Frau von Warens wie ein himmlischer Genius auf seinem Lebenswege. Allein ihre Hand, vom Bischof und dem Clerus geleitet, wiess ihn weiter über die Alpen nach Turin. Hier, zum Katholiken gemacht, verweilte er unter mannigfachen Schicksalen etwas über ein Jahr. Zum ersten Male vernahm er alle Wunder und Zauber, deren die Tonkunst fähig ist. Die Militärmusik auf den Plätzen setzte ihn in Feuer und Flamme; aus den Psalmodien der Processionen, die durch die Strassen wallten, klang trotz allem Wandel der Zeiten noch immer etwas von der einfachen Erhabenheit des alten Gregorianischen Gesanges; die königliche Capelle leitete der Componist und berühmte Geiger Lorenzo Somis, unter dem sein Bruder Giovanni Battista und seine Schüler Giardini, Bezozzi u. a. m. zu Virtuosen wurden. Die Turiner Sprache, halb Italienisch und halb Französisch, schien eine Verderbniss von beidem zu sein, aber die Musik war rein Italienisch und vortrefflich. Weder die ernste noch die komische Oper existierte für den armen Genfer, aber die Kirchen standen auch ihm offen, wo die Orgeln und Chöre die Schrecknisse des Jenseits malten, um dann die Wonnen der Seligen nur desto voller und reiner empfinden zu lassen. Jeden Morgen zwischen eilf und zwölf spielte in der Hofcapelle die königliche Musik, die in drei Orchester getheilt, doch keines Dirigenten zum Taktschlagen bedurfte. Der erste Violinist stand bei der Orgel, die ihren Platz auf der Galerie gegenüber der königlichen Loge hatte. Der ganze Hof und die Stadt waren zugegen. Während der Priester am Altar heimlich flüsternd die Messe sprach (Messa bassa), ertönten die Harmonien und Melodien der Instrumente[1]). Wer weiss, was aus Jean-Jacques in Italien geworden wäre. Allein jugendlicher Leichtsinn und Widerwille gegen jeden Zwang machten ihm selbst eine gute und aussichtsvolle Stellung beim Grafen Gouvon unerträglich, und eine schwärmerische Sehnsucht zog ihn zu Frau von Warens zurück. Kaum dreissig Jahre alt, stand die vornehme Convertitin aus dem Waadtlande noch in der Blüthe ihres Lebens. Unter den verschiedenen Talenten, die sie besass und pflegte,

[1]) Oeuvres. VIII. 49. 50. Vgl. Burney, The present state etc. in France etc. S. 62.

war auch das der Musik; sie hatte Stimme, sang ganz hübsch und spielte etwas Klavier. Die seltsame Andacht, womit der siebzehnjährige Jüngling ihr zuhörte, die Begeisterung, womit er von der Italienischen Kunst sprach, und der Wohllaut seines Organes bestimmten sie alsbald, ihm Unterricht im Gesange zu ertheilen. Da er kaum die paar Noten der Genfer Psalmen kannte, so musste sie mit den Anfangsgründen beginnen. Sie gab ihm, nicht ohne mannigfache und störende Unterbrechungen, etwa acht bis zehn Stunden. Jean-Jacques war ganz glücklich. Aber inzwischen verfügte der Bischof von Bernex über seine Zukunft. Er sollte in das Seminar der Stadt Annecy eintreten und womöglich zum Geistlichen ausgebildet werden. In der dumpfen und düsteren Atmosphäre des Klosters schien sein Geist alle Frische und Kraft zu verlieren; trotz allem Fleisse machte er wenig oder gar keine Fortschritte, so dass ihn die Lehrer für unfähig zu jedem wissenschaftlichen Studium erklärten. Nur eins hatte er im Sommer 1729 gelernt. Frau von Warens hatte ihm beim Eintritte ins Seminar einen Band Cantaten oder Gesangstücke von Clérambault geliehen. Obgleich er in ihrem Unterrichte kaum den vierten Theil der Notenzeichen sich angeeignet hatte, und obgleich er nach seiner Angabe „von Quantität und Transposition kaum eine Ahnung besass“, so brachte er es durch seine Begabung und seinen Eifer doch dahin, das erste Recitativ und die erste Arie der Cantate „Alphée et Aréthuse“ zu dechiffrieren und fehlerlos zu singen. „Allerdings, erklärte er später, ist diese Arie so richtig scandiert, dass man nur die Verse nach ihrer eigenen Messung zu scandieren braucht, um sogleich diejenige des Tonsatzes zu haben“ [1]). Ueberdies war in den Cantaten Clérambault's der Bass in eigenthümlicher aber sehr bequemer Weise geschrieben, und brachten diese Zeichen auf der Stelle alle Syncopen in voller Klarheit vor das Auge [2]). Frau von Warens erstaunte über die Leistung ihres Schützlings, und von seinem Genie für die Musik überzeugt, bewirkte sie mit Zustimmung und Unterstützung des Bischofs von Bernex, dass er in die Musikschule der Cathedrale von Annecy aufgenommen wurde.

Savoyen gehörte einem Italienischen Herrscher, aber seine Cultur wie seine Sprache war Französisch. Sogar in der Tonkunst folgte es dem Zuge, den diese in der Monarchie Louis XIV. erhalten hatte. Nicht als ob die Savoyarden nach grossen Dingen getrachtet hätten;

---

[1]) Oeuvres. VIII. 83.
[2]) Oeuvres. VII. 32.

sie waren ganz befriedigt, wenn sie nur an ihren Hauptkirchen einige leidliche Spielleute und Sänger besassen. Die Chorschulen, die mit den Cathedralen verbunden waren, hiessen nach dem Leiter, dem maître de chapelle, Meistereien oder maîtrises, waren nach Französischer Art eingerichtet und bekamen oft genug ihre besten Kräfte aus Frankreich. Die Schüler oder Chorknaben lebten in gemeinschaftlicher Pension und erhielten auch ihren Schulunterricht in der maîtrise. An der Spitze der Meisterei der Kirche Saint-Pierre in Annecy befand sich seit 1726 der junge Jacques-Louis Nicoloz aus Paris, der tüchtig als Componist und geschickt zum Lehren und Dirigieren war. Das Pensionat bestand aus fünf Knaben, von denen der jüngste fünf und der älteste dreizehn Jahre zählte [1]). Wie viel bereits ausgebildete Sänger und Musiker bei den Concerten mitwirkten, weiss ich nicht zu sagen; selbstverständlich hatten auch sie sammt und sonders den Capellmeister als ihren Vorgesetzten zu betrachten, der seinerseits wieder einem Mitgliede des hocharistokratischen Capitels untergeordnet war. Gar wohlig fühlte sich Jean-Jacques in der Meisterei. So oft er später daran zurückdachte, kam es wie Sonnenschein und wohllautende Harmonie über seine Seele. Immer wieder empfand er jenen einen Sonntag Morgen nach, wo er sich behaglich im Bette streckte, und drüben, vom Perron der Cathedrale herüber, die feierlichen Jamben einer Arie aus „Conditor alme siderum" ertönten. Der junge Capellmeister Nicoloz liebte im Stillen vielleicht etwas zu sehr den Wein, in Gesellschaft zeigte er sich stets mässig und voll Haltung; gegen alle Welt, vornehmlich gegen seine Untergebenen und Schüler war er die Freundlichkeit und Leutseligkeit selber. Jean-Jacques hörte nie seinen Namen Nicoloz; er kannte ihn nur als Monsieur le maître und nahm nachmals diesen Titel als seinen Namen. Unter der zweckmässigen Anweisung des trefflichen Capellmeisters machte der Schützling der Frau von Warens überraschende Fortschritte. Er lernte die Schnabelflöte, durch deren Spiel ihn in Turin ein Handlungsgehilfe erfreut hatte [2]), und konnte nach kurzer Zeit auf ihr ein kleines Recitativ in der Kirche vortragen, das Nicoloz eigens für ihn gesetzt hatte [3]). Daneben dauerten die Uebungen im Gesange fort. Frau von Warens richtete musikalische Abende bei sich ein, die wöchentlich ein oder zwei Mal stattfanden, und die Ni-

[1]) Théophile Dufour, Jean-Jacques Rousseau et Mad. de Warens. 15 u. s. w.
[2]) Oeuvres. VIII. 41.
[3]) Oeuvres. VIII. 86.

coloz, ihr „Kätzchen“, wie sie ihn schmeichelnd nannte, gleichfalls dirigierte. Für sie gab es dabei keine grössere Freude, als wenn ihr „Kleiner“ gelegentlich in diesen Concerten hervortrat. „Niemals, sagte Rousseau noch nach zwei und zwanzig Jahren, werde ich die kleine Motette „Afferte“ vergessen, die mich Herr Le Maître mit ihrer Kammerjungfer singen liess, und die sie mit so grosser Genugthuung anhörte“ [1]). Leider gieng es mit der köstlichen und guten Lehrzeit schon Ostern 1730 zu Ende. In Conflict mit seinem gebieterischen Domherren gerathen, floh Nicoloz aus Annecy nach Frankreich, und Jean-Jacques, der ihn begleiten und bei ihm bleiben sollte, liess ihn in Lyon im Stiche, um nach Annecy zurückzueilen. Inzwischen war jedoch die geliebte Beschützerin von hier verschwunden, ohne dass er erfahren konnte, wohin sie sich begeben hatte. So sah sich Rousseau allein auf sich angewiesen und ohne Hilfsmittel. An Freunden freilich fehlte es ihm nicht. Die zahlreichen Convertiten, die sich in dem Bischofssitz befanden, hielten treulich zusammen. Unter den Bürgern der Stadt erwiess sich ihm der Oberrichter Simond als Gönner, der körperlich grotesk verwachsen war, der aber mit Geist die Wissenschaften und die Musik pflegte, und der ein Herz für die Menschen hatte. Mit wahrer Leidenschaft schloss sich Jean-Jacques an einen leichtfertigen jungen Abenteurer, der sich als Herr Venture de Villeneuve eingeführt hatte, den Weibern und den Männern in Annecy die Köpfe verdrehte und selbst die Freundschaft Simond's gewann. Er schien alles zu wissen und alles leisten zu können. Er zeigte sich als Poet und besonders als Musiker, wie er sich denn rühmen konnte, ein Schüler des gefeierten Capellmeisters Abbé Blanchard in Besançon zu sein. Angeregt von ihm, machte Rousseau seinen ersten dichterischen Versuch, indem er einer Melodie aus einer Oper Mouret's einen neuen Text unterlegte, und an Venture's Beispiel fasste er sogar den Muth zu kleinen Compositionen. Der lustige Taugenichts lehrte ihn auch „schöne neue“ Pariser Lieder, zu denen derselbe gelegentlich recht unsaubere Texte lieferte [2]). Das Schlimmste war, dass ihn Venture durch seine Sitten und seine Lebensweise ein ebenso gefährliches als verführerisches Vorbild gab. Hatte Jean-Jacques nicht auch Talente? Konnte er sich nicht auch wie Venture, der gleich ihm seiner Familie und seiner Heimath entflohen war, überall in der Welt ein

[1]) Oeuvres. VIII. 86.
[2]) Oeuvres. VIII. 105.

heiteres und leichtes Dasein bereiten? Wenn er nur auch ebensoviel Geschick wie Neigung für Abenteuer besessen hätte! Und vor allen Dingen fehlte ihm jeder Wagemuth und jede sichere Dreistigkeit. Träumend nach Märchen Art, wartete er auf gütige Feen, die ihm alle Schätze in den Schoss legten. Dabei begnügte er sich vor der Hand mit der Gunst eines Kammermädchens. Als die Zofe der Frau von Warens, ungewiss über die Rückkehr ihrer Herrin, im Spätsommer 1730 nach Freiburg in der Schweiz aufbrach, liess sich Rousseau sogleich bestimmen, sie zu begleiten. Er kannte ihren Vater, Namens Merceret, der bis Anfang 1730 Organist an der Collegialkirche Notre-Dame in Annecy gewesen war[1]), und der jetzt eine gleiche Stelle in Freiburg verwaltete; nebenher betrieb er dort die Orgelbauerei. Unterweges besuchte der Convertit seinen Vater und seine Stiefmutter in Nyon; aber da er nicht zu dem Glauben Calvin's zurückkehren wollte, wurde er in aller Form verstossen[2]). Die Tochter Merceret's heirathend, hätte er seine musikalische Bildung unter ihrem Vater vollenden und als Gehilfe in dessen Geschäften eine ruhige und sichere Existenz erlangen können. Seine Freiheitsliebe verschmähte jedoch jede Fessel, und seiner Eitelkeit und Romantik widerstrebten die geordneten Alltagsverhältnisse. Den bewunderten Freund Venture de Villeneuve copierend, liess er sich als „Monsieur Vaussore de Villeneuve, Musiklehrer und Componist aus Paris“ in Lausanne nieder[3]). Er hat sich wirklich das Zeug für ein solches Unternehmen zugetraut. Ganz stolz arbeitete er einmal auf der grossen Orgel im Dome herum und hielt sich für einen sehr geschickten Künstler, weil er sehr viel Geräusch verursachte[4]). Der Philosoph und Mathematiker François Fréderic de Treytorrens galt in Lausanne für den Mäcen der Musik und der Musikanten und veranstaltete Concerte in seiner Wohnung. Rousseau machte ihm nicht nur seine Aufwartung, sondern versprach ihm auch für seine Capelle eine Composition zu liefern. Als Gesanglehrer hätte er immerhin auftreten können, denn der Unterricht war im Waadtlande ebenso schlecht wie in seiner Heimath[5]). Allein der Componist Vaussore de Villeneuve sollte vollständig scheitern. In ein paar Wochen schrieb er eine Sonate oder ein Stück Instrumental-

---

[1]) Théophile Dufour, Jean-Jacques Rousseau etc. 22.
[2]) Oeuvres. X. 1. Der Brief ist nicht von 1732, sondern von 1731.
[3]) Vaussore ist eine Umstellung der Buchstaben in dem Worte Rousseau.
[4]) Oeuvres. V. 15.
[5]) Oeuvres. X. 2.

musik für Treytorrens zusammen. Der Tag der Ausführung erschien. Der Componist vertheilte in aller Wichtigkeit die Stimmen an die Mitglieder der Capelle, gab das Tempo an, bezeichnete die Art des Vortrages, die er wünschte, sagte genau, wie er jedes Instrument behandelt haben wollte, nahm den Dirigentenplatz ein und gab mit der Papierrolle, die damals als Taktschläger diente, das Zeichen zum Beginn. Nach kurzer Frist erfuhr er die Wirkung seines Werkes. Vor ihm verzerrten sich die Gesichter, und um ihn herum klang es: „verrückt, unausstehlich, Teufels-Sabbath!“ Beim Schlusssatze brach alles in lautes Gelächter aus. Es war ein Menuett, das er von Venture de Villeneuve gelernt hatte, und das mit dem Texte „Quelle caprice! Quell injustice!“ auf allen Gassen hergeleiert wurde. Dass er einem Musiker, Namens Lutold, aus Eitelkeit gestand, kaum ein halbes Jahr regelrechten Unterricht in der Musik gehabt zu haben, und dass er ihm seinen wahren Namen und seine Herkunft mittheilte: diese ganze Herzensergiessung, die gleich in der Stadt bekannt wurde, machte sein ferneres Bleiben in Lausanne noch weit mehr als sein Fiasko unmöglich. Im Herbst 1730 begab sich Vaussore de Villeneuve nach Neuchâtel. Gewitzigt durch die Erfahrung, benahm er sich mit Vorsicht und Klugheit in seiner Rolle. Da er sich moralisch vortrefflich hielt und ausserordentlich eifrig und treu in seinem Berufe war, so erwarb er sich das Vertrauen der gestrengen Eltern, während ihm die etwas preciösen Schülerinnen mit Neigung entgegenkamen. Wie er von Lausanne aus an freien Tagen die herrlichen Ufer des Genfer Sees dahinwandelte, so stieg er jetzt gern hinauf zu den Höhen des Neuchâteler Jura. Auch als Künstler gewann er dabei. „Im Waadtlande sangen die Bauern beim Hanfbrechen, jeder der Reihe nach ein Lied. Zuweilen sangen alle Winzerinnen zusammen, oder abwechselnd erklang eine Solostimme und ein Refrain im Chor. Die meisten dieser Lieder waren alte Romanzen, deren Melodien nicht pikant waren, aber die etwas unbeschreibbar Alterthümliches und Zartes hatten, das zuletzt rührte und ergriff. Die Texte waren einfach, naiv, oft traurig, aber sie gefielen doch“ [1]). So erschloss sich dem werdenden Musiker dort bei Lausanne im Gegensatze zu einer verfeinerten und willkürlichen Kunst der ewige Reiz der natürlichen und volksthümlichen Dicht- und Sangesweise. Droben aber in den zerstreuten Wohnungen der Montagnards, der Insassen

[1]) Oeuvres. IV. 427.

des Neuchâteler Jura, hörte er zum ersten Male den vierstimmigen Psalmengesang des Romanischen Protestantismus, und früher als jeder andere erinnerte er nachmals seine Zeitgenossen an die kraftvolle und männliche Harmonie Claude Goudimel's, deren Majestät und Volltönigkeit durch nichts in der Welt übertroffen würde[1]). Die Würdigung des alten Kirchengesanges und des Volksliedes, das zugleich verständnissvolle und innige Gefühl für die Einfachheit und Natur ist ebenso bezeichnend und bedeutungsvoll für die Philosophie wie für die Kunst Rousseau's. Lehrend und lernend führte er in Neuchâtel ein bescheidenes aber gesichertes Dasein. Das kleine Fürstenthum war vor den Stürmen der Welt bewahrt; schon schien hier der Genfer Ruhe gefunden zu haben, als sich ihm ein angeblicher Griechischer Prälat und Archimandrit von Jerusalem in den Weg stellte, der seine Phantasie mit der Hoffnung auf eine Reise durch Europa nach dem Oriente erregte und bethörte. Es war im Frühlinge 1731. Ohne Weiteres liess Rousseau alles im Stiche, um den neuen Herrn als Dollmetscher und Secretär zu begleiten. Almosen sammelnd zog der „Archimandrit“ über Freiburg und Bern durch die Schweiz, bis er zum Schrecken und Entsetzen seines Gefährten auf der Französischen Gesandtschaft in Solothurn als Betrüger entlarvt und festgehalten wurde. Wider sein Erwarten erweckte der arme Jean-Jacques nicht nur das Mitleid sondern anch die Theilnahme des Gesandten Marquis von Bonac sowie der Herren, die unter diesem standen. Man war über seinen Geist und sein Wissen erstaunt, und auf die Verse hin, die er gelegentlich vorlegte, entzündete man in ihm den Ehrgeiz, ein zweiter Jean-Baptiste Rousseau zu werden. Noch einmal kehrte er als Vaussore de Villeneuve nach Neuchâtel zurück; aber sein toller Streich hatte ihn hier um alles Vertrauen gebracht. Noth und Elend wurden sein Theil, bis er endlich durch Empfehlungen von Solothurn aus eine Stelle als Erzieher oder vielmehr als untergebener Dienst-Kamerad eines jungen vornehmen Militärs in Paris erhielt. In überschwänglichen Erwartungen wanderte er nach der Weltstadt.

Doch ich habe hier nicht Rousseau's Leben zu erzählen und die Entwickelung alle der Elemente zu schildern, die sich in dem universal angelegten Geiste fanden. Ich behalte immer nur seine musikalische Ausbildung im Auge, wobei ich blos daran erinnere, dass sie zuweilen ein ganz untergeordneter Theil seiner Geschichte ist und manchmal

[1]) Oeuvres. I. 219 und VII. 28.

auf kürzere oder längere Zeit ganz aus derselben zu verschwinden scheint. Gleich am Tage nach seiner Ankunft in Paris eilte er nach der Oper, die von den Franzosen nie stolz und prächtig, nie glänzend und herrlich genug geschildert werden konnte. Aber wie wurde der Schwärmer enttäuscht, dessen Einbildung stets das Uebertriebene noch übertrieb! Anstatt weiter Palastpforten sah er einen überaus beschwerlichen und widerwärtigen Eingang. Drinnen fand er die Sitze unbequem, die Säle schlecht construiert, die Bühne kümmerlich ausgestattet und den ganzen scenischen Apparat geradezu lächerlich und albern [1]). Desto wunderbarer erschien ihm dann die Musik und der Gesang. Das „musikalische Drama" stand noch ausschliesslich unter der Herrschaft seines Gründers Lulli, der 1687 gestorben war; man gab nichts anderes als seine Werke oder diejenigen seiner Schüler und Nachahmer, welche nie ihr Vorbild erreichten und zuweilen ihren einzigen Reiz in der Neuheit hatten. Die Pariser priesen trotz alledem ihre Oper nicht nur als eine durchaus originelle und nationale Schöpfung, sondern auch als die Vollendung der Tonkunst überhaupt. Für sie war Lulli der Orpheus der neuen Zeit; sie begeisterten sich für Destouches und Campra und erblickten in Mouret's Werken kühne Neuerungen. Je weniger Jean-Jacques von diesen Dingen verstand, je fremdartiger, überraschender und betäubender die Opern auf ihn wirkten, desto gläubiger nahm er alles hin, was zu derem Ruhme gesagt wurde. Und ohne alle Frage liess er sich auch von dem Jubel der Pariser über die Spielleute und die Sänger berauschen, denen es selbst der Feind lassen müsste, dass sie das lauteste Geräusch von der Welt machten [2]). Wie Rousseau nun im Einzelnen practisch und theoretisch seine musikalischen Studien in Paris betrieb, darüber erfahren wir auch nicht das Geringste. Mit Bestimmtheit jedoch darf man sagen, dass er eben damals gleichsam mit Leib und Seele für die Französische Tonkunst eingenommen wurde. Auf diesem Gebiete wie auf jedem anderen betrachtet er in Uebereinstimmung mit seiner Umgebung die Culturepoche Louis XIV. als den Triumph über diejenige der Spanischen und der Italienischen Renaissance. „Wenn die Franzosen, sagte Saint-Evremont, unter dem Einflusse der Italiener zu einer kühneren Composition gelangt sind, so haben die Italiener durch den Einfluss der Franzosen gewonnen und von ihnen eine angeneh-

---

[1]) Oeuvres. VIII. 110 und IV. 193 u. s. w.

[2]) Oeuvres. VI. 326. 327.

mere, rührendere und vollendetere Ausführung gelernt.“ Von der Wahrheit dieses Ausspruches blieb Rousseau viele Jahre lang erfüllt und durchdrungen [1]).

Unglücklich über eine Stellung, worin er mehr Bedienter als Erzieher war, und stets von der Sehnsucht nach der lieben Frau in Annecy beherrscht, verliess Jean-Jacques im Spätsommer 1732 Paris und pilgerte nach dem Süden. In Lyon fand er seine Baarschaft erschöpft und sich selber in der traurigen Lage, zu verhungern oder zu betteln. Mitten in seinem Jammer, einsam draussen in der schönen Natur, sang er sich Batistin's Cantate „Les Bains de Thomery“. Ein Antoniner-Mönch, der hinter ihm hergieng, hörte das vergnüglich an, kam mit dem Sänger in Unterhaltung, erfuhr einigermassen dessen Noth und gab ihm Bett und Tisch in seiner Klause. Liebhaber und Kenner der Musik, liess sich der Antoniner von Jean-Jacques nicht nur jene Cantate Batistin's aufschreiben, sondern auch eine Anzahl Noten copieren, die er für seinen kleinen Concertverein gebrauchte. Der Genfer Graveurlehrling schrieb „wie gestochen“, aber da er träumerisch und zerstreut war, wimmelten seine Copien von Fehlern, von Auslassungen, Wiederholungen und Verstellungen, so dass sie sein Wohlthäter nicht gebrauchen konnte [2]). Weder als Copist noch als Componist durfte Rousseau stolz auf seine Anfänge sein. Und dachte er denn daran die Laufbahn des Musikers fortzusetzen? Eine Unterbrechung, wenn nicht eine Abbrechung derselben war schon sein Pariser Aufenthalt, so viel er dabei auch gelernt haben mochte. Jetzt verschaffte ihm Frau von Warens in Chambéry, wohin sie von Annecy übergesiedelt war, durch ihre Beziehungen zum Hof und Ministerium eine Stelle im Kataster-Amte, die ihm nicht blos Lebensunterhalt gewähren, sondern zugleich die erste Stufe auf einer neuen Staffel zu Rang und Ehren sein sollte.

Capitel 3.

Gesanglehrer in Chambéry.

Lange Zeit widmete sich Rousseau in der That ausschliesslich seinem Berufe in Chambéry und den Studien, die derselbe erforderte,

---

[1]) Oeuvres. VII. 111.

[2]) Oeuvres. VIII. 121.

wie er sich denn insbesondere mit Zeichnen und Mathematik eifrig beschäftigte. Aber kaum fühlte er sich sattelfest, so warf er sich auch wieder auf allerlei Wissenschaften und schöne Künste. Die Musik und den Gesang, die er als eine Erholung und nicht als eine Arbeit betrachtete, liess er wohl nie ganz bei Seite. Einer seiner Collegen im Kataster, der Lyoner Duvivier unterhielt Beziehungen mit Paris und versorgte ihn mit den dortigen poetischen und musikalischen Alltagsneuigkeiten, mit den „Chansons“ und Parodien, in denen sich der unversiechliche Witz der Hauptstädter gefiel. Ein anderer College, Canovas aus Piemont, war Musiker von Fach, spielte Cello und musicierte gewiss fast ebenso bald mit dem Genfer zusammen, als er nur mit ihm bekannt wurde. Hauptsächlich aber lernte „der Kleine“ wieder an der Seite der geliebten Frau von Warens; er vervollkommenete sich im Spinett- oder Klavierspiel, übte sich fleissig im Gesange und hatte innige Freude daran, mit der anmuthigen „Mama“ „reizende Duette“ einzuüben. Während ihn seine mathematischen Studien zur Ergründung der musikalischen Theorie befähigten, gährte in ihm immer mächtiger ein aufregender Schaffensdrang. Harmonien und Melodien klangen durch sein Inneres, eine kleine Composition entstand nach der anderen, über welche die Freunde und die Geliebte erstaunten. Bald war wieder Jean-Jacques mit alle seinem Dichten und Trachten der Musik zugewendet. Die Thätigkeit im Katasteramte wurde ihm unausstehlich. Frau von Warens erschrak. „Mit Singen wie mit Springen“, so warnte sie ihn, „ist nichts zu erringen“: Er möchte sich ja vor jedem übereilten Schritte hüten; aber wollte er einen neuen Beruf wählen, so sollte er wenigstens Arzt werden. Bei ihrer Leidenschaft für Naturheilkunde und Alchemie, von der sie dämonisch beherrscht wurde, glaubte die sonderbare Frau dem sonderbaren Schützlinge von grossem Nutzen zu sein. Rousseau dagegen verbrauchte all seinen Scharfsinn zur Vertheidigung der Musik, und auf das ewige Geldbedürfniss der Geliebten speculierend, versicherte er sie, dass er wie ein neuer Orpheus mit seinen Tönen alles Silber Peru's an sich locken würde [1]). Kurz entschlossen, um der Aufregung in sich und dem Streite nach aussen hin ein Ende zu machen, nahm Jean-Jacques im Juni 1735 beim Generaldirector des Katasters plötzlich seine Entlassung, verschaffte sich ein Pferd, packte seinen Mantelsack und ritt über Annecy, Genf und Nyon nach Be-

---

[1]) Oeuvres. VIII. 147.

sançon, wo der berühmte Capellmeister der Cathedrale, der Abbé Blanchard, seine Gaben würdigen, seine Leistungen beurtheilen und demgemäss für seine Zukunft sorgen sollte. Glücklich-kühne Jugend, die mit dem ersten Anfange sich schon am fernsten, ja am unerreichbaren Ziele sieht! Den Fuss in den Bügel setzend, schwelgte Jean-Jacques im Gedanken der Rückkehr zu der Geliebten: er wird Gold und Lorbeeren in Fülle gewinnen, triumphierend vor ihrer Wohnung absteigen und huldigend sich selbst, seine Schätze und seine Kränze zu ihren Füssen legen.

Am 28. Junius 1735 in Besançon eingetroffen, begab sich der „neue Orpheus“ am anderen Morgen zum Abbé Blanchard. Als Freund Venture's wurde er freundlich empfangen; gern hätte er dem Meister von diesem einen Brief überreicht, aber er hatte ihn nicht mehr in Annecy angetroffen, und so konnte er ihm nur eine Messe mitbringen, die derselbe eigenhändig geschrieben und Rousseau gewidmet hatte. Blanchard lud den jungen Collegen zu seinem Mittagsessen ein, bei dem auch ein Graf von Saint-Rieux erschien. Am Nachmittage fand ein Concert in Besançon statt. Auf Wunsch des berühmten Capellmeisters sang hier Jean-Jacques ein Recitativsolo für hohen Bass und hatte darnach sogar die Ehre, mit Duroncel, dem gefeierten tiefen Bass des Theaters von Lyon, ein Duett aus der Oper „Pyrame et Thisbé“ von Rebel und Francoeur vorzutragen. Auf allen Seiten durchrauschte der Beifall den Saal. Der Schützling der Frau von Warens schwelgte in Wonne. Einige Officiere, die sich ihm verbindlichst vorstellten, lud er zu dem Abendessen ein, das er dem Abbé Blanchard und dem Grafen Saint-Rieux geben wollte. Und wie schlug erst sein Herz, als der Capellmeister in seiner Wohnung die Compositionen durchlas, die er ihm dorthin gebracht hatte! Blanchard schien von der ersten Seite an angenehm überrascht, und je mehr er sah, desto mehr steigerten sich sein Lob und seine Anerkennung, bis er zum Schlusse unumwunden erklärte, dass Rousseau ein wirklich wunderbares Talent besässe, und ihm auf das liebenswürdigste versprach, alles für ihn zu thun, was in seiner Macht stände. Das wollte etwas heissen. Denn an den Abbé war eben damals der ehrenvolle Ruf ergangen, den erkrankten Operncomponisten André Campra als königlichen Capellmeister in Versailles zu vertreten. Schon rüstete er sich zur Abreise, und den baldigen Tod Campra's für gewiss haltend, fühlte er sich auch schon als „Intendanten, ersten Musikmeister und Rath des Königs“. In der glücklichen Stimmung eines mächti-

gen Protectors stellte er Rousseau einen Platz in der Capelle oder in der Kammermusik Seiner Majestät in Aussicht: allerdings müsste er sich gedulden, müsste er sich vielleicht zwei Jahre noch gedulden, aber länger würde er keinen Falles auf den Glanz und das Gold des königlichen Dienstes zu warten brauchen. Jean-Jacques gerieth ausser sich vor Freude, er meinte wirklich schon alle Herrlichkeiten der Erde zu besitzen. Als er jedoch wieder allein in seinem Gasthofszimmer sass, ernüchterte er sich allmählig, und fiel es wie Schuppen von seinen Augen. Wo sollte er denn die zwei Jahre warten, was sollte er inzwischen beginnen, wovon sollte er leben? Einen Augenblick hatte er den muthigen Gedanken, den Abbé auf alle Gefahr hin sogleich zu begleiten. Dann schwankte er. Vielleicht wäre es doch besser, zuvor nach Solothurn zu gehen und den Marquis von Bonac um Empfehlungen zu bitten, der ihm ja 1731 so wohl wollte. Aber hatte er denn den Erwartungen entsprochen, die dieser damals von ihm hegte? Er liess den Gedanken an Solothurn fallen und hielt es für das beste und einfachste, ruhig in Besançon selbst zu bleiben. Aber auch das gieng nicht; denn die gewöhnliche Musikantenthätigkeit, die ihm hier blühte, würde seine ganze Zukunft compromittieren. Im tiefen Grunde seines Herzens zog ihn alles zu der Geliebten zurück. Mit kluger Berechnung schilderte er ihr brieflich alle die Auszeichnungen, die er als Sänger und Componist in Besançon gefunden hätte, und malte ihr die Herrlichkeit aus, die ihm über lang oder kurz in Versailles bevorstände. Aber bis dahin gäbe es für ihn keinen besseren Aufenthaltsort als Chambéry, wo er Musikunterricht ertheilen und sich zugleich in seiner Kunst weiter vervollkommenen könnte. „Schreiben Sie mir gütigst, bat er Frau von Warens, ob ich gern aufgenommen werde, und ob man mir dort Schüler geben wird; ich habe mir eine Menge Papiere und neue Stücke verschafft, die von reizendem Geschmack sind, und die man in Chambéry sicherlich nicht kennt; aber ich gestehe Ihnen, dass ich nicht an die Reise denke, wenn ich nicht gewiss weiss, ob man sich freuen wird, mich zu haben: ich besitze zu viel Zartgefühl, um anderen Falles dorthin zu gehen. Es wird ein Schatz und gleichzeitig ein Wunder sein, in Savoyen einen Musiker zu sehen; ich wage nicht mir zu schmeicheln, dass ich ein solcher bin; aber in diesem Punkte rühme ich mich immer, zu dem, was ich selber nicht bin, andere zu machen. Ueberdies werden alle diejenigen, die sich meiner Methode (principes) bedienen wollen, Grund zum Lobe derselben haben, und Sie, gnädige Frau, insbesondere,

wenn Sie Sich zu einigen Versuchen derselben gefälligst die Mühe geben" [1]).

Im Julius 1735 befand sich Jean-Jacques wieder in Chambéry. Die abenteuerliche Ausfahrt des Musikers war ebenso erfolglos als kurz gewesen. Er hatte unnütz vieles Geld verbraucht und sich nicht nur um ein anständiges und einträgliches Amt gebracht, sondern auch das Vertrauen und die Gunst der Behörden verscherzt. Sein Vater, den eben noch seine gute Führung im Katasteramte versöhnt hatte, verzweifelte von neuem an dem Character und der Zukunft des leichtsinnigen Sohnes, und Frau von Warens musste tief betrübt sein, dass er so leichtfertig, ja rücksichtslos ihre Wünsche und Rathschläge verachtet hatte. Aber seelensgut wie immer, konnte sie auch dies Mal alles vergeben und vergessen. Sie war zufrieden, als sie zu bemerken glaubte, dass sie ihn zu Verstand und Vernunft zurückgeführt hätte, und sie wurde von der Liebe und dankbaren Verehrung gerührt, die er ihr bewies und versprach [2]). Seinen Lebensunterhalt zu gewinnen, musste Jean-Jacques nun allerdings Gesang- und Musik-Unterricht ertheilen. Herr von Conzié, Graf von Charmettes, der ihm und seiner Beschützerin befreundet war, wurde sogleich sein Schüler, um den Bewohnern von Chambéry ein anlockendes Beispiel zu geben. Schon kamen ihm diese auch aus eigenem Antriebe entgegen; die einen fanden in der Aufgabe seines Amtes den sichersten Beweis, dass er sich auf seine Kunst, und die andern, dass er sich auf hohe Gönner verlassen konnte. Der junge Mann, der mit einem Male eine interessante Persönlichkeit schien, bekam Schüler und Schülerinnen genug. Mütter und Töchter verliebten sich um die Wette in ihn, die vornehmsten Häuser öffneten sich ihm, und niemand trieb Musik, der nicht mit dem Lehrer und Künstler in Verbindung treten wollte. In freudiger Lust lebte Rousseau ernst und eifrig seinem Berufe. Noch im Jahre 1820 existierte ein starkes Notenheft, das er damals für den Unterricht geschrieben haben soll. „Das Werk, heisst es, ist in reichem Einbande und mit alle dem Luxus angefertigt, den er seiner Schrift zu geben pflegte. Man sieht hier selbst Vögel, die er elegant und kühn mit der Feder hinzeichnete" [3]). Wäre das schöne Manuscript noch er-

[1]) Oeuvres. X. 9—10.

[2]) Oeuvres. X. 7—8. Der Brief ist nicht vom 26. Junius, sondern wahrscheinlich vom 26. Julius zu datieren. Er ist später geschrieben als der Brief X. 9—10.

[3]) Métral, Le Testament de J.-J. Rousseau.

halten, so könnte man daraus ersehen, welche Lieder Rousseau lehrte. und vielleicht auch die eine oder andere Composition entdecken, die von ihm herrührte. Aus der Beschreibung erfahren wir nur, dass in der Sammlung vollständig jenes Lied der Tante Suzon war, dessen Text in den Confessions unvollständig mitgetheilt wird. Wenn Jean-Jacques gerade aus Besançon der Frau von Warens über seine neuen Principien des Unterrichtes schreibt, so darf man wohl annehmen, dass er sie dort sich aneignete, und dass er sie dem Abbé Blanchard zu verdanken hatte. Noch 1752 rühmte Rousseau's Freund Grimm diesen vortrefflichen Musiker vornehmlich als Gesangslehrer; er verstand sich darauf, seinen Schülern solche Stücke zu wählen oder selbst zu componieren, die für die Entwickelung ihrer Stimme ohne jeden Nachtheil und für ein gebildetes Publikum doch voll ächter Reize waren; er hielt darauf, dass seine Schüler nicht schrien und ihre Kräfte überanstrengten, und dass sie zugleich leicht, sicher, richtig und geschmackvoll sangen [1]). Was an dem Abbé Blanchard gelobt wurde, lässt sich sehr wohl mit dem Ideale vereinigen, das Rousseau als Gesangslehrer anstrebte. „Macht die Stimme des Kindes, fordert er im Emile, richtig, gleichmässig, beugsam, tönend; sein Ohr empfänglich für den Tact und die Harmonie, sonst weiter nichts. Die Opernmusik passt nicht für sein Alter; ich möchte sogar, dass das Kind überhaupt keine Texte sänge, oder .... ich würde versuchen ihm besondere Lieder zu machen, die interessant für sein Alter und ebenso einfach wie seine Vorstellungen sind. Die Musikzeichen zu lehren, hat keine übertriebene Eile. Die Compositionen kann man hören, anstatt zu lesen, und eine Melodie lässt sich noch immer getreuer dem Ohre als dem Auge überliefern. Zudem ist es für den, der die Musik lernen will, nicht ausreichend, dass er sie wiedergiebt, er muss sie componieren und eins mit dem anderen lernen. Eueren kleinen Schüler übt zuerst darin, sehr regelrechte, wohl cadenzierte Phrasen zu machen, nachher dieselben unter sich durch einfache Modulationen zu verbinden, und zuletzt ihre verschiedenen Beziehungen durch correcte Punctation zu bezeichnen d. h. die einzelnen Theile als solche dem Sinne gemäss mehr oder weniger auseinander zu halten, was durch eine gute Auswahl der Cadenzen und Pausen geschieht. Hauptsächlich: nie eine bizarre Melodie, nie etwas Pathetisches und

[1]) Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc. Par Maurice Tourneux. Paris. Garnier frères. 1877 etc. XVI. 312.

Ausdrucksvolles! sondern eine Melodie, die immer einfach und leicht singbar ist, die immer aus den Principal-Tönen der Tonart hervorgeht, und die den Bass immer der Art anzeigt, dass man es fühlt und mühelos die Begleitung spielt. Um sich Stimme und Ohr zu bilden, soll man nie anders als am Claviere singen"[1]). Dem Verfasser des Emile lag ausserordentlich viel an der Ausbildung der menschlichen Sinne. Auch auf das Gefühl in den Fingerspitzen legte er grossen Werth. Daher wollte er nichts von Bass, Cello und Geige wissen, welche die Fingerspitzen verhärteten und verhornten, und empfahl er das Clavier, dessen Spiel sowohl die Beweglichkeit als die Feinfühligkeit der Finger entwickelte. Gegen den Unterricht auf diesem Instrumente, wie ihn die Franzosen seiner Zeit betrieben, hatte er vieles einzuwenden. „Die Buchstaben des Alphabetes, sagte er, A, C u. s. w. bezeichnen die wandellosen Termini der Verhältnisse unseres musikalischen Systemes, während die Silben ut, la u. s. w. die entsprechenden Termini der gleichen Verhältnisse in verschiedenen Tonarten bezeichnen. Die Buchstaben sind die Namen der Tasten des Clavieres, und die Silben sind die Namen der einzelnen Töne der Tonart. Diese Unterscheidungen sind auffallender Weise von den Französischen Musikern unter einander gewirrt worden; sie vermengten die Bedeutung der Silben mit der Bedeutung der Buchstaben, und unnütz die Zeichen der Tasten verdoppelnd, liessen sie nicht von ihnen ab, um die Töne der Tonarten auszudrücken, so dass für sie immer ut und C ein und dieselbe Sache sind. Das ist aber nicht, und das kann nicht sein, denn wozu dient sonst C? Auch ihre Art zu solfeggieren ist ausserordentlich schwierig, ohne irgend welchen Nutzen zu haben, ohne dem Geiste eine klare Vorstellung zu geben; denn nach dieser Methode können z. B. die beiden Silben ut und mi zu gleicher Zeit eine Terz in Dur und in Moll und eine verminderte und eine übermässige Terz anzeigen. . . . Verfolgen wir für unseren Schüler eine einfachere und klarere Praxis. Für ihn soll es nur zwei Tonarten geben, deren Verhältnisse stets dieselben sind und immer durch dieselben Silben angezeigt werden. Möge er singen, oder möge er ein Instrument spielen, er soll seine Tonart nach jedem der zwölf Töne bilden lernen, die ihr als Basis zu dienen vermögen; und möge man in D, C, G oder sonstwie modulieren, der Grundton soll stets nach der Tonart ut oder la sein. Hiernach wird er den Lehrer immer verstehen, wird er

---

[1]) Oeuvres. II. 120. 121.

immer die für Gesang und richtiges Spiel wesentlichen Verhältnisse der Tonart im Geiste haben, wird er präciser ausführen, und wird er schnellere Fortschritte machen. Es giebt nichts Bizarreres, als was die Franzosen solfier au naturel d. h. solfeggieren mit der natürlichen Benennung betiteln; damit schieben sie die Vorstellungen der Sache selber bei Seite und setzen an deren Stelle fremdartige und irreführende. Nichts ist natürlicher als solfeggieren mit Transposition. Doch genug. Lehrt die Musik, wie Ihr wollt, aber lasst sie alle Zeit nur ein Vergnügen sein" [1]. „Der Gesanglehrer, schrieb Rousseau im Dictionnaire de musique, hat es in erster Linie mit Ausbildung und Pflege der Stimme zu thun, und alles daraus zu machen, was sie für den Gesang leisten kann. Die Hauptmomente, auf die dabei sein Absehen sich richten muss, sind die Sicherheit, der Klang, die Leichtigkeit, die Geschicklichkeit, die Töne anschwellen und verklingen zu lassen und sie mit möglichster Kunst zu führen und zu modificieren. Die zweite Aufgabe betrifft das Erlernen der Musikzeichen d. h. die Kunst, die Noten zu lesen und die Fertigkeit, sie so leicht zu dechiffrieren, dass man das Buch aufschlagend, jede Composition singen kann. Zum dritten handelt es sich um die Kenntniss der Sprache, hauptsächlich der Accente, der Quantität und der besten Art der Aussprache, weil die Fehler der Aussprache beim Gesange noch empfindlicher als beim Sprechen sind, und weil eine wirklich gute Vocalmusik nichts anderes sein soll, als eine energischere und angenehmere Weise, die Prosodie und die Accente zur Geltung zu bringen" [2].

In der Nouvelle Héloïse schildert Saint Preux der Geliebten einen Italienischen Gesanglehrer: „Seine Art zu unterrichten ist einfach, klar, und besteht mehr im Thun als im Reden; er sagt nicht, was sein soll, er macht es; und hier, wie in vielen anderen Dingen ist das Beispiel mehr werth als die Regel. Ich sehe schon, dass es sich nur darum handelt, sich dem Tactmaasse zu fügen, dasselbe gut zu empfinden, sorgfältig zu phrasieren und zu punctuieren, die Töne gleichmässig auszuhalten und nicht sie anschwellen zu lassen, um der Stimme das Krasseffectvolle (les éclats) und alle den Französischen Firlefanz zu nehmen, auf dass sie richtig, ausdrucksvoll und flexibel wird; die Deinige, von Natur so leicht und sanft, wird dies neue Gepräge leicht annehmen, in Deiner Empfindsamkeit wirst Du bald die Energie und

[1] Oeuvres. II. 121 und 122. Vergl. Oeuvres. VII. 329. 270—271.
[2] Oeuvres. VII. 154.

Lebhaftigkeit des Accentes finden, der die Italienische Müsik beseelt“ [1]).

Was Rousseau, — der übrigens noch lange der Französischen Weise folgte —, als Lehrer Anderen leistete, ist schwer zu sagen; jedenfalls förderte diese Thätigkeit seine eigenen Einsichten und Kenntnisse. Sich selbst zu vervollkommenen, war sein höchstes Streben, und Frau von Warens unterstützte ihn dabei, so viel sie konnte. Wie in Annecy so richtete sie auch in Chambéry Hausconcerte ein; jeden Monat war eine Aufführung bei ihr. Sie selbst und der begabte Franciskaner Caton sangen. Der Abbé Palais, der als Organist aus dem Aostathale nach Chambéry gekommen war, hatte die Clavierbegleitung und spielte sie mustergiltig. Für das Cello war Canovas zur Hand, während der Tanzmeister Roche und sein Sohn geigten. Rousseau fungierte als Dirigent der Concerte; aber er musste auch die Noten beschaffen und auswählen, die Partitur und die Stimmen schreiben, alle Vorkehrungen treffen und alle Arbeiten machen, welche die Sache erforderte. Ausserdem musicierte er sehr oft mit Canovas und Palais in der Zelle des Pater Caton. Hatte er sich schon in Annecy und in Lausanne auf der Orgel versucht, so machte er sich doch erst jetzt mit diesem Instrumente vertrauter, so dass er sich selbst an Sonn- und Festtagen in der Kirche darauf hören lassen durfte. Und mit der Praxis verband er auch die Theorie der Kunst.

Der musikalische Genius Frankreichs im Zeitalter Voltaire's war Jean-Philippe Rameau. Geboren 1683 zu Dijon, Organist in Paris, in Lille, dann in Clermont und zuletzt wieder in Paris, veröffentlichte er 1722, d. h. in demselben Jahre, in dem Johann Sebastian Bach den ersten Theil seines „Wohltemperierten Clavieres“ schrieb, den „Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels“ [2]). Hiernach erschienen von ihm 1726 „Nouveau système de musique théorique ou système de la basse fondamentale“, 1730 „Plan abrégé d'une méthode nouvelle d'accompagnement“, 1732 „Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin et pour l'orgue“ und 1737 „Génération harmonique“. Unter Musikern und Gelehrten erregten Rameau's Werke das grösste Aufsehen. Dem allgemeinen Zuge der Zeit folgend, die für alle Wissenschaften und Künste der Mathematik die Methode

[1]) Oeuvres. IV. 90.
[2]) Arthur Pougin, Rameau. Essai sur sa vie et ses oeuvres. Paris 1876.

und die Regeln entnahm, unterwarf Rameau auch die Musik der Mathematik. Descartes hatte den Satz aufgestellt, dass man von Natur blos diejenigen Intervallen auffasst, welche durch die Zahlen 1, 3, 5 und deren Multiplicierung gegeben werden. Hiervon gieng nun der neue Theoretiker der Tonkunst aus und erklärte den vollkommenen Dur-Accord, hervorgebracht durch die Generation der genannten Zahlen, für den Typus jeder Harmonie. Er erbaute sein ganzes System auf dem Boden und nach den Gesetzen der mathematisch-physikalischen Disciplinen, und er zweifelte nicht, dies im vollen Einklange mit der Natur der Dinge selbst zu thun. Einzelne Einwände, die der Jesuit Castel und der grosse Leonhard Euler erhoben, fochten ihn nicht an. Ein Musiker wie Händel sprach mit Bewunderung von seinen Leistungen, und ein Gelehrter wie d'Alembert verherrlichte sie 1751 in dem berühmten Discours préliminaire der Encyclopédie. „Denn die Harmonie, hiess es hier, die bisher willkürlichen oder von blinder Erfahrung gegebenen Gesetzen unterworfen war, wurde durch Rameau eine mehr geometrische Arbeit, auf welche die mathematischen Principien mit vollerem und mit merklicherem Nutzen als vordem angewendet worden.“ Selbst der Jesuit Castel versicherte 1736, dass er immerfort vier Ideen dieses Autors als erhaben bewundern würde: erstens den Grundbass, — (der aber bei Rameau nicht eine klingende, sondern eine fingierte Stimme ist, der nicht ein wirklicher Bass sondern nur ein Mittel zur Verificierung der Harmonie ist); — zweitens die Grundaccorde oder Grundformen, drittens die Construction derselben nach Terzen und viertens die Umkehrung derselben nach Sexten, Quarten, Secunden u. s. w.“ Eben in der Umkehrung der Accorde erblickten noch neuerdings Fétis das unsterbliche Verdienst, und Riemann den genialen Grundgedanken der Theorie Rameau's, denn ohne sie wäre kein Harmoniesystem möglich. Und anklingend an d'Alembert sagt Langhans: „Rameau's Vorgänger hatten sich mit der Aufstellung von Regeln für die Verbindung der Accorde begnügt: er war es, der zuerst nach dem letzten Ursprunge derselben forschte, und sein System ist noch heute die Grundlage der Harmonielehre“ [1]).

Der Ruhm des Theoretikers wuchs unter seinen Zeitgenossen in demselben Grade, in dem er seit 1733 mehr und mehr als Componist von Opern in den Vordergrund trat und die Meister der Gegenwart und

---

[1]) Castel in den Mémoires de Trevoux. Septembre 1736. p. 1999. — Fétis, Biographie universelle des musiciens. 2me édition. Artikel Rameau. — Riemann, Musik-Lexikon, Artikel Rameau. — Langhans, Die Musikgeschichte. S. 91.

Vergangenheit in den Schatten stellte. Kenner und Laien glaubten jetzt an die Vorzüge, ja an die Wunder seines Systems, das übrigens von Anfang an nach der Art jener Epoche[1]) mit denselben Worten wie der Stein der Weisen, das Lebenselixier und die Kunst Gold zu machen vom Verfasser selber und seinen Anhängern anempfohlen und angepriesen wurde. Musicieren und componieren, hiess es, könnte man darnach besser und leichter als je vordem lernen, und wozu man vordem viele Jahre gebraucht hätte, das könnte man jetzt in wenig Monaten erreichen. Auch nach Savoyen und nach Chambéry drang die Kunde vom „Traité de l'harmonie". Sowie Jean-Jacques davon gehört hatte, ruhte er nicht eher, als bis er das Buch besass. Aber alle Werke Rameau's waren entsetzlich geschrieben: breit und verworren, unklar und unverständlich. Durch eine Krankheit und dann durch deren Nachwehen wochenlang an sein Zimmer gefesselt, brütete Rousseau über dem geheimnissvollen Buche, so dass ihm der Kopf von Accompagnements, von Accorden und von Harmonien schwirrte. In seiner Noth wandte er sich an den Abbé Palais, der bei einem alten Italienischen Mönch vorzüglichen Unterricht genossen hatte, und der ihm jetzt dessen Principien klar und deutlich erörterte. Da er nun aber statt einer Theorie deren zweie vor sich sah, so wurde ihm der Gegenstand zunächst noch unfassbarer, bis er das eine System im Vergleich mit dem anderen begriff und über die Gegensätze der Meinungen hinweg auf einen sicheren Pfad der Erkenntniss kam. Der Buchhändler Barillot aus Genf, der ihm befreundet war, brachte ihm im Winter 1736 Italienische Schriften aus Italien nach Chambéry. So las Rousseau die „Cartella musicale sul canto figurato", welche der Olivetaner Mönch Adriano Banchieri aus Bologna 1614 geschrieben hatte. Vielleicht lernte er auch desselben Verfassers „Direttorio monastico di canto fermo" von 1615 kennen. Im hohen Grade lehrreich wurde ihm die „Istoria musica nella quale si ha piena cognizione della teoria et della pratica antica della musica armonica", welche der Peruginer Giovanni-Andrea Bontempi 1695 veröffentlichte.

Am Ende besteht jedoch eine jede Kunst nicht im Wissen, sondern im Können. Strenge folgerechte Schulung und ununterbrochene Selbstthätigkeit von Kindheit auf werden zu allem erfordert, was Technik

---

[1]) So sagt auch Joh. David Heinichen von seinem Werke „Der General-Bass in der Composition", dass man ausser diesem und Mattheson's „Organisten-Probe" keinen dritten Lehrmeister nöthig haben würde. (Allgemeine Deutsche Biographie. XI. 368.)

und Virtuosität heisst. Wir bemerkten, wie schlecht es gerade damit in Rousseau's Bildungsgange aussah. Er klagte wohl über die langsamen Fortschritte, die er machte, und dass er nie dazu gelangte, ganz sicher vom Blatte zu singen. Aber dann tröstete er sich wieder damit, dass er im Grunde die Musik sehr gut wüsste, dass er blos jener lebendigen Schlagfertigkeit des Momentes entbehrte, die er überhaupt für nichts hielte, und die in der Musik nur durch die äusserste Uebung erworben würde[1]). Der junge Marquis de Senecterre begegnete in Chambéry auf seiner Reise von Paris nach Italien auch dem berühmten Gesanglehrer des Ortes. „Wir wollen, sagte er zu ihm, aus Monteclair's Oper „Jephté“ den Doppelchor „La terre, l'enfer“ vierhändig spielen. Hier ist die Partitur. Wie viel Stimmen übernehmen Sie; ich für meinen Theil spiele hier diese sechs.“ Rousseau traute seinen Ohren kaum. Er hatte sich damals wohl schon zuweilen durch Partituren hindurchgestottert, aber er begriff gar nicht, wie ein und derselbe Mensch zu gleicher Zeit zwei, geschweige denn sechs Partien übernehmen könnte; auch später wurde ihm nichts schwerer als ohne Weiteres von einer Partie auf die andere überzuspringen, und das Auge immerfort auf der ganzen Partitur zu gleicher Zeit zu haben. Die Unzulänglichkeit seines Könnens sollte ihm übrigens öfter peinlich werden. Der Marquis d'Autremont, dem er durch Frau von Warens vorgestellt wurde, beehrte ihn mit seiner Gunst[2]). Das Palais des alten würdevollen Herrn, eins der vornehmsten in Chambéry, war eine Pflegestätte der Musik. Die Tochter des Marquis, die Frau Gräfin de la Tour, sang etwas; von seinen beiden Söhnen spielte der eine, der Graf von Nangis, die Geige, und schien der andere, der Graf von Bellegarde, ganz in der Musik aufzugehen. In Paris und am Dresdener Hofe, wo er bis 1733 verweilt hatte, wurde er mit den Meisterwerken der Italiener und Franzosen vertraut, und zurückgekehrt in seine Heimath, veranlasste er hier öffentliche Concerte. In dem Musiklehrer Rousseau glaubte der Graf Bellegarde gleich den geeigneten Dirigenten zu haben. Aber er wurde in seinen Erwartungen getäuscht. Die Kräfte des Genfers waren damals einer solchen Aufgabe noch nicht gewachsen; und so endete ein Auftrag, der zu seiner Ehre gereichen sollte, mit seiner Beschämung und mit der Gefährdung seines öffentlichen Ansehens. Zum

---

[1]) Oeuvres. VIII. 150.
[2]) Oeuvres. X. 19.

Glück wusste Jean-Jacques solche Scharten immer wieder auszuwetzen. Dem Marquis de Senecterre aus Paris, der ihn am Clavier erröthen machte, imponierte er sogleich dadurch, dass er einen Gesang auf den ersten Vortrag hin sofort vollständig und fehlerlos in Noten niederschrieb. Und was er beim Grafen von Bellegarde als Dirigent verdorben hatte, glich er als Componist wieder aus. Er übergab ihm mehrere seiner Werke, die im Concertverein vorgetragen wurden, und von denen namentlich eine Cantate im hohen Grade gefiel. Nicht als ob sie vollendet in der Durcharbeitung gewesen wäre: aber sie war reich an neuen Melodien und zündenden Stellen, wie man sie von dem Gesanglehrer doch nicht erwartet hätte. Die Probe, auf die ihn Graf Nangis stellte, bestand er mit Glanz, indem er eine geforderte Transposition mit Leichtigkeit ausführte, „wobei seine natürliche Anlage um so unzweifelhafter und hervorleuchtender sich zeigte, je weniger er die anhaltende Uebung gehabt hatte, die besonders eine solche Operation erheischt“ [1]. In einer seltsamen Stimmung des Geistes, in einer eigenthümlichen Art von Stolz schilderte Rousseau in den „Confessions“ so einseitig seine Fehler und Schwächen, dass er es in den „Dialogues“ für zweckmässig halten musste, seine Vorzüge wieder zur Geltung zu bringen. „Ich lese, berichtete er hier, sehr gut Noten und besser als manche Lehrer der Musik. Ich verstehe mich in dieser Kunst sogar auf das „Impromptu“ der Ausführung, das mir sonst immer abgeht . . . Vor dreissig Jahren, d. h. um 1745, sah man mich in Paris alles und jedes vom Blatte singen“ [2]. Dieser Ton und nicht derjenige der Confessions war es, den Rousseau auch in seiner Jugend anschlug. Er klang aus dem Briefe, den er 1735 in Besançon an Frau von Warens schrieb, und wir vernehmen ihn wieder am Ende desselben oder zu Anfang des folgenden Jahres, wenn er seinem Vater berichtet, dass er ganz reichlich das Wissen und Können eines Musiklehrers besässe, dass er sich selber über seine glücklichen Fortschritte in der Tonkunst freute, und dass ihm andere alles Schmeichelhafte über seinen ausgesuchten Geschmack für dieselbe sagten [3].

Wie die Revolutionen der Kriegführung von der Verbesserung alter und der Erfindung neuer Waffen abhängen, so wird der Fortschritt der Musik durch die Vervollkommnung und Vermehrung der

[1] Oeuvres. VIII. 149 u. s. w.
[2] Oeuvres. IX. 244.
[3] Oeuvres. X. 11.

Instrumente bedingt. Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert erreichten in dieser Hinsicht durch seinen regen Eifer grosse Erfolge, womit es dann wieder zusammenhieng, dass die Instrumentalmusik eine stets wachsende, ja zuletzt durchaus selbstständige Bedeutung erhielt. Durch Compositionen für die Violine zeichnete sich Corelli aus, der zu Lulli's Zeit einmal in Paris war, und neuerdings Le Clair aus Lyon, der 1697—1764 lebte. Der Meister des Clavieres wurde François Couperin, genannt der Grosse, der 1668 in Paris geboren, ebendort 1733 starb. Compositionen, die vorzugsweise oder ausschliesslich für Instrumente bestimmt waren, hiessen Sonaten, während Gesangstücke mit Instrumentalbegleitung je nach ihrem weltlichen oder geistlichen Charakter Cantaten oder Oratorien genannt wurden. Die Sonate bestand aus drei bis vier verschiedenen Theilen, von denen der erste immer ein Adagio und der letzte ein Allegro oder Presto sein musste. In ihr sollte gewöhnlich ein einziges Instrument Raum finden, alle seine Eigenschaften und Reize zu entfalten, weshalb es auch nur eine oder zwei begleitende Stimmen hatte und im letzteren Falle Trio oder Sinfonia hiess. Ueberschritt die Composition diese Grenze, oder gab sie zwei Instrumenten erste Rollen, so wurde sie ein Concerto. Ausserdem unterschieden die Italiener die Sonaten als Sonata da camera und Sonata da chiesa, d. h. als profane und kirchliche Musik. „Heutzutage, sagte Rousseau im Dictionnaire de musique, wo die Instrumente der wichtigste Theil der Tonkunst sind, sind die Sonaten ausserordentlich Mode, ebenso wie jede andere Art Instrumentalmusik; die Vocalmusik ist nur noch ein Nebenwerk, und der Gesang begleitet die Begleitung. Diesen schlechten Geschmack bekamen wir von denen, welche das Wesen der Italienischen Musik auf (das Französische, auf) eine dafür unempfängliche Sprache übertragen wollten, und uns deshalb zwangen, dasjenige mit den Instrumenten auszuführen, was uns mit der Stimme unmöglich ist. Ich wage zu prophezeien, dass ein so wenig natürlicher Geschmack keine Dauer hat. Die Musik, die nichts weiter als harmonisch ist, ist wenig werth; um immer zu gefallen und nie langweilig zu werden, muss sie sich in die Reihe der nachahmenden Künste erheben. Ihre Nachahmung ist allerdings nicht immer unmittelbar wie die der Poesie und Malerei; das Wort ist das Mittel, wodurch die Musik am häufigsten den Gegenstand genau bestimmt, den sie nur abbildet, und die rührenden Töne der menschlichen Stimme sind es, durch welche dieses Bild im Innern unseres Herzens dasjenige Gefühl erweckt, das

es dort hervorrufen soll. Wer empfindet nicht, wie weit die blosse Instrumentalmusik, in der man nur das Instrument glänzen lassen will, von jener Gewalt entfernt bleibt? Alle Kunststücke (folies) der Geige Mondonville's zusammen, werden sie mich jemals rühren wie zwei einzige Töne der Stimme Fräulein Le Maure's? Die Instrumente beleben den Gesang und steigern seinen Ausdruck, aber sie ersetzen ihn nicht. Um zu wissen, was alle der Kram von Sonaten bedeuten soll, von dem wir erdrückt werden, müsste man wie jener Malertölpel verfahren, der sich gezwungen sah, unter seine Darstellungen zu schreiben: „das ist ein Baum", „das ist ein Mensch", „das ist ein Pferd". Ich werde nie das Auffahren des berühmten Fontenelle vergessen, der ausser sich über diese ewige Instrumentalmusik, auf dem Höhepunkte seiner Ungeduld losschrie: „„Sonate, was wünschest Du von mir!"" [1]).

Für Rousseau's Geschmacksrichtung ist es nicht ohne Einfluss gewesen, dass er erst mit 17 Jahren ein Instrument spielen lernte, und dass er es auf keinem einzigen Instrument zu irgend welcher Virtuosität brachte. Dagegen übte er sich schon von Kindheit auf im Gesange, wirkte er längere Zeit und zu verschiedenen Malen als Gesanglehrer, trat er in Besançon 1735 als Concertsänger auf, und liebte er es noch am Abend seines Lebens, für sich allein zu singen. Leute, die ihn hörten, rühmten nicht nur den seelenvollen Ausdruck sondern auch den Wohllaut seiner Stimme. Nicht den Sonaten, sondern den Cantaten gehörte von Anfang an seine Zuneigung. An Clérambault's „Alphée et Arethuse" offenbarten sich der Frau von Warens und ihm selber seine Talente, und Batistin's „Bains de Thomery" bewahrten ihn 1732 in Lyon vor dem Hunger und Bettel. Batistin war ein Deutscher, Namens Johann Baptist Struck, der seit 1709 sogar öfter erfolgreich mit Opern in Paris auftrat. Louis Nicolas Clérambault aus Paris, der 1749 starb und in seiner Jugend die Gunst Louis XIV. erworben hatte, veröffentlichte ausser Motetten namentlich fünf Bücher Cantaten, die lange und allgemein beliebt waren, und von denen besonders „Orphée" mit dem Texte von Rochebrune in hohem Ruhme stand. Nicolaus Bernier, geboren 1664 in Mantes an der Seine und gestorben 1734 in Paris, liess gleichfalls 5 Bücher Cantaten und Gesänge für eine und für zwei Stimmen drucken, die er nach Dichtungen von Jean-Baptiste Rousseau und Fuzelier componiert hatte. Wie Lulli als

---

[1]) Oeuvres. VII. 279—281. Vergl. ebendort 18.

der Meister der Oper, Arcangelo Corelli als der der Instrumentalmusik und Lalande als der grösste Componist von Motetten bei den Franzosen gefeiert wurden, so galt Bernier für den Meister der Cantate[1]). Als Jean-Jacques einmal durch Unwohlsein auf sein Zimmer gefesselt war, lernte er ausser Clérambault's „L'amour piqué par une abeille" vier bis fünf Cantaten Bernier's und unter diesen namentlich „Les amours dormants". Man erzählte ja, dass Bernier's Cantaten einen Französischen Musiker vom Fieber geheilt hätten, und erst in späterer Zeit machte Rousseau die boshafte Bemerkung, sie würden einem Musiker aus jeder anderen Nation das Fieber bringen[2]). Viele Jahre hindurch stand sein Geschmack durchaus im Bann des Französischen Geistes. Die Composition, die er in Lausanne aufführen liess, war eine Sonate, alle anderen Jugendwerke von ihm waren Cantaten. In den Confessions berichtet er von der Anerkennung, die er dafür in Chambéry fand, und aus seiner Correspondenz ersehen wir, wie sehr er von seinen Freunden bewundert wurde. Sie übersandten ihm ihre eigenen Arbeiten zur Durchsicht und Correctur[3]). Die „Eleganz des Geschmackes durch die Kenntniss der guten Regeln" zu erlangen oder auszubilden, das war die vornehmste Mahnung, die Rousseau dann als Kritiker ertheilte, und die er ohne Frage seinem eigenen Bestreben entnahm. Was er damit meinte, würde uns deutlich werden, wenn wir nur noch eine einzige der Cantaten besässen, die er gesetzt hat, wenn er uns wenigstens diejenige aufbewahrt hätte, die er dem Grafen von Bellegarde übergab, und von deren Reichthum an neuen Melodien und zündenden Stellen er selbst in den „Confessions" redete. Aber er war gegen seine Compositionen noch strenger als gegen seine Verse. Seine ersten Poesien 1731 dem Fräulein Graffenried nach Annecy schickend, erklärte er in stolzer Bescheidenheit, dass er den Namen Auteur nicht früher tragen wollte, bis er hoch genug stände, ihn mit Ehren behaupten zu können[4]); und nicht aus persönlicher Eitelkeit, sondern aus Rücksicht auf Frau von Warens veröffentlichte er 1738 die Dichtung „Les Charmettes". Dann vergiengen manche Jahre,

---

[1]) Oeuvres. VI. 261.
[2]) Oeuvres. VIII. 101 und I. 401. Vergl. VII. 184.
[3]) Oeuvres. X. 16. 17. Der Brief ist jedenfalls nicht 1737, sondern Ende 1738 oder Anfang 1739 geschrieben, und wahrscheinlich an Duvivier in Lyon gerichtet.
[4]) Oeuvres. X. 4. Der Brief gehört in das Jahr 1731 und nicht in das Jahr 1732.

ehe er als musikalischer Schriftsteller, und noch mehr, ehe er als Componist vor die Oeffentlichkeit trat. Die Cantaten, die er handschriftlich besass, vernichtete er selbst, während die Copien davon, die er seinen Bekannten gab, mit der Zeit wohl ebenfalls verschollen sind. „Die Cantate, belehrt uns das Dictionnaire de musique, ist eine Art kleiner lyrischer Dichtung, die mit Begleitung vorgetragen wird, und die, wennschon blosse Kammermusik, dennoch vom Componisten die Wärme und Anmuth der nachahmenden und theatralischen Musik erhalten muss. Die Cantaten bestehen gewöhnlich aus drei Recitativen und ebensoviel Arien. Sind die Texte der ersteren reine Erzählungen und die der letzteren reine Maximen, so sind sie kalt und schlecht; ein Musiker sollte sich damit gar nicht befassen. Die besten sind diejenigen, wo die Situation lebendig und rührend ist, und die Hauptperson selber das Wort führt; denn unsere Cantaten sind gewöhnlich für eine Stimme. Allerdings giebt es auch welche mit zwei Stimmen in dialogischer Form, und diese sind noch hübscher, wenn man sie interessant zu behandeln versteht. Da man aber stets etwas Rüstzeug, eine Art Vorbereitung nöthig hat, die den Zuschauer mit dem Vorgange betraut macht, so sind die Cantaten nicht ohne Grund aus der Mode gekommen, und selbst in Concerten durch Opernscenen ersetzt worden. Die Mode der Cantaten kam aus Italien zu uns, und Italien brachte sie auch zuerst in Verruf. Die Cantaten, die man heute setzt, sind wirkliche dramatische Stücke mit mehreren Personen, die sich von Opern nur dadurch unterscheiden, dass letztere im Theater, und jene ausschliesslich im Concert gegeben werden; und so ist jetzt die Cantate für einen profanen Vorwurf dasselbe, was für einen kirchlichen das Oratorium ist“[1]). Rousseau selber gab die Cantate vollständig auf, als er sich die Composition von Opern zutraute und beschäftigte sich neben und nach diesen nur noch mit Motetten und Liedern.

Emsig und erfolgreich nach allen Seiten hin hatte sich der Geliebte der Frau von Warens in den Jahren 1735 bis 1737 der Tonkunst gewidmet, und man sollte nun erwarten, dass der Moment gekommen war, wo er unter der hohen Protection des Abbé Blanchard mit einem Platze „in der Capelle oder in der Kammermusik Seiner Majestät“ Louis XV. betraut würde. Aber was ihm selber in Besançon als glänzend und ehrenvoll erschien, wurde ihm gleich bei seiner

---

[1]) Oeuvres. VII. 18.

Rückkehr nach Chambéry von der adeligen Gönnerin als unanständig und seiner unwürdig verleidet. Auch der alte Uhrmacher Rousseau wollte nichts davon hören, dass sein Sohn den Beruf eines Musikanten erwählte; er dachte von ihm ebenso verächtlich wie von der Tanzmeisterei, die er doch selber einmal in seiner Jugend getrieben hatte. Jean-Jacques sollte ein grosser Mann werden, und Jean-Jacques hatte nichts dagegen einzuwenden. Als Vorbereitung dazu hielt er in seiner Lage die Erziehung eines vornehmen Jünglings oder das Secretariat bei einem hohen Herrn für die geeignetsten Mittel. Deshalb trieb er auch sofort neben der Tonkunst Philosophie und Sprachstudien, exacte und schöne Wissenschaften. „Aber Sie werden mir zugeben, schrieb er Ende 1735 oder Anfang 1736 an seinen Vater, dass man sich den Eintritt in angesehene Häuser nicht immer leicht erschliesst. Während man nun sucht und sich regt, muss man leben, und die Musik kann inzwischen gern als Nothbehelf dienen. . . . Denn die Menschen sind derart beschaffen, dass sie das Angenehme sehr oft dem Nützlichen vorziehen; man muss sie bei ihrer Schwäche fassen und daraus Gewinn ziehen, soweit das ohne Unrecht thunlich ist“ [1]. So erlag denn Rousseau dem allgemeinen Vorurtheile der Zeit gegen alles Musikantenthum, wie es ihm gegenüber in der Geliebten und im Vater zum Ausdruck kam. Und selbst innerhalb der Schranken, in der er sich noch die Ausbildung seiner angeborenen Talente überlassen durfte, bereitete ihm das Schicksal jede Schwierigkeit und jedes Hinderniss.

Bei den Bewohnern von Chambéry verschwand mit dem Reize der Neuheit sehr bald das Interesse für die Musik und den Musiker. Den Genfer Convertiten, der in der Gesellschaft nie seine linkische Schüchternheit verlor, erklärten die Savoyarden unbarmherzig für einen Dummkopf, gegen den sie sogar die Erweise schicklicher Freundlichkeit und Zuvorkommenheit für überflüssig hielten [2]. Zu ernst-anhaltender Arbeit hatte das vergnügungssüchtige Völkchen keine Lust und für höheres Streben keinen Sinn. „Wozu dienen in diesem Lande Talente?“ schrieb Jean-Jacques 1739 an den Gouverneur von Savoyen. „Ich sage in der Bitterkeit meines Herzens, dass es tausend Mal besser wäre, keine zu haben. Ach! erfahre ich denn nicht noch heute als Dank dafür die Fülle der Undankbarkeit und Härte, und das von

[1]) Oeuvres. X. 11.
[2]) Oeuvres. IX. 33 und 18.

Leuten, um derentwillen ich mich vollständig aufrieb, indem ich sie mit Fleiss und Hingabe dasjenige lehrte, was zu erlernen mir viel Mühe und viel Arbeit gekostet hatte“ [1]). „Die Savoyarden, bemerkt ihr eigener Historiker, die nicht leiden, dass sich einer ihrer Landsleute erlaubt, mehr Geist als die anderen zu haben, finden den Fremden unerträglich, selbst wenn er ihnen Wohlthaten bringt“ [2]). Schon um seiner Existenz willen hätte der Genfer Chambéry verlassen müssen, abgesehen davon, dass er hier nie und nimmer zur Vollendung in seiner Kunst gelangen konnte. Aber eine schwere Krankheit schien seiner Thätigkeit, schien seinem Leben überhaupt ein Ende zu bereiten. Lungen- und Halsleiden, denen er von früh auf leicht ausgesetzt war, überfielen ihn von Neuem und ärger als je zuvor [3]). Kurzathmigkeit, Beklemmung, unfreiwilliges Seufzen und starkes Herzklopfen stellten sich ein. Bereits spie er zuweilen Blut; seine Kräfte ermatteten von Tag zu Tage mehr und mehr, und sein Körper magerte ab. Das Unglück voll zu machen, explodierte ihm den 27. Junius 1737 bei chemischen Experimenten der Inhalt einer Flasche in's Gesicht, so dass er noch an demselben Tage vor Zeugen sein Testament machte [4]). Er konnte zwei Wochen lang nicht aus den Augen sehen. Zuletzt meinte er, dass er an einem Herzpolypen litte; und da hiergegen der Hausarzt der Frau von Warens nichts einzuwenden wusste, so begab sich Rousseau Anfang September 1737 zur Heilung nach Montpellier. Kränker als er hingegangen war, kehrte er in den letzten Tagen des Jahres von dort zurück [5]). Seine Geliebte pflegte ihn den Rest des Winters hindurch in der Stadt, bis sie mit ihm zum Beginn des Sommers hinaus auf das Landgut Les Charmettes ziehen konnte [6]), wo er sich in ausschliesslicher Hingabe an die Wissenschaften und schöne Litteratur, an moralische und theologische Betrachtungen für seinen Eintritt in das Himmelreich vorbereitete. Von Musik war kaum mehr die Rede. Die Unterrichtsstunden weiter zu geben, verboten ihm der Unglücksfall vom Juni 1737 und darauf die lange und bedenkliche

---

[1]) Oeuvres. XII: 290.

[2]) Saint-Genis, Histoire de Savoie. II. 483. Note 1.

[3]) Oeuvres. X. 22.

[4]) Antoine Métral, Testament de J.-J. Rousseau etc. Paris 1820. — Saint-Genis, Histoire de Savoie. III. 106. Note 1.

[5]) Oeuvres. X. 27 und 28.

[6]) Guillermin in den Mémoires de la société savoisienne d'histoire et d'archéologie. 1856. I. 87—90.

Krankheit. Mit den Concerten im Hause der Frau von Warens war es für immer vorbei, als es nach dem Weggange Canova's an einen Cellisten fehlte, und als Frau Warens selber von körperlichen Uebeln heimgesucht wurde[1]). Ueber Jahr und Tag durfte Rousseau nicht einmal für sich musicieren, geschweige singen. Nur langsam erhielt er die Kraft und Gesundheit wieder; aber im Winter 1739 auf 1740 fand er den Muth und die Begeisterung, zugleich die Dichtung und die Composition einer Oper „Iphis" zu machen. Gleichwohl liess er den Gedanken fallen, in Zukunft noch einmal als Lehrer der Musik seinen Erwerb zu suchen; und tief betrübt, dass Frau von Warens ihre Liebe ihm nicht mehr ausschliesslich schenkte, übernahm er im April 1740 das Amt eines Erziehers, zu dem er vom General-Auditor de Mably nach Lyon berufen wurde.

Capitel 4.

In Lyon, der Stadt „des Reichthums und der Musen".

Durchdrungen von dem Gefühle, die Nachkommen der Römer und die Erben ihres Geistes zu sein, vollbrachten die Italiener die Wiederherstellung der antiken Cultur im Gegensatze zu derjenigen des Mittelalters. Als ihr letztes Werk in dieser Richtung schufen sie das Musik-Drama, in dem sie das Griechische Schauspiel zu besitzen glaubten und in Wahrheit den Anfang der modernen Oper hatten. Zu Florenz gegen Ende des sechszehnten Jahrhunderts entstanden, erhielt die Oper eine bedeutsame Fortbildung durch den Cremoneser Claudio Monteverde (1568—1643) zuerst in Mantua und dann namentlich in Venedig; sie erreichte den Höhepunkt ihrer ersten Entwicklungs-Epoche durch die Neapolitanische Schule, welche Alessandro Scarlatti aus Trapani (1649—1725) begründete, und welche in dessen Schülern Francesco Durante (1684—1755) und Leonardo Leo (1694—1746) sowie in den Schülern Durante's Leonardo Vinci (1690—1734), Niccolo Jomelli (1714—1774) und in Giovanni Battista Pergolesi (1710 bis 1736) ihre vornehmsten Vertreter hatte. Wie die Italiener der Renaissance zuerst als Architecten, Maler und Bildhauer mustergiltig wurden, so beherrschte jetzt ihre Musik die gesammte Germa-

---

[1]) Oeuvres. X. 17.

nische und Romanische Welt. Deutschland besass in Schütz und Staden seit 1640, England in Purcell seit 1675 nationale Operncomponisten; aber hier wie dort drang siegreich der Italienische Genius vor. Anders in Frankreich. Der Cardinal Mazarin liess zum ersten Male 1645 in Paris eine Italienische Oper und zwar von Italienischen Künstlern aufführen, und schon 1659 wurde hier vom Abbé Perrin das erste Französische Singspiel gedichtet und von dem Pariser Cambert componiert. Die Nation Louis XIV., die auf allen Gebieten des geistigen Lebens die modernen und die antiken Völker erreichen, ja übertreffen wollte, getraute sich auch, das Musik-Drama zugleich original und besser als das Italienische zu gestalten. Im Jahre 1669 wurde der Abbé Perrin mit einem Privilegium ausgestattet, wonach er in Paris und anderen Städten des Königreiches 12 Jahre lang „musikalische Akademien" errichten und Theaterstücke geben durfte, wie das in Italien, Deutschland und England üblich wäre. Er vereinte sich mit dem Componisten Cambert, mit Alexandre de Rieux, Marquis de Sourdeac, der sich auf Maschinerien verstand, und mit Champeron, der das Geld für die Unternehmungen hergab. Aus Paris brachte man ein Orchester zusammen, während man Sänger und Sängerinnen vorzugsweise aus Languedoc kommen liess. Beauchamp lieferte gelegentlich die Texte. So wurde 1671 mit grossem Erfolge das Schäferspiel „Pomone" aufgeführt und 1672 sollten „Les peines et les plaisirs de l'amour" aufgeführt werden. Allein im letztgenannten Jahre brach im Schoosse des Consortium Zwietracht aus. Jean Baptiste de Lulli aus Florenz (1633—1687), der als Kind nach Frankreich gekommen war, und sich längst als Geiger ausgezeichnet und als Componist bemerkbar gemacht hatte, brachte das Privilegium Perrin's käuflich an sich, fand in Quinault seinen „klassischen" Textdichter und wurde der „klassische" Operncomponist Frankreichs. Perrin starb in Armuth 1675 zu Paris, und Cambert zwei Jahre später in London, wo er Obercapellmeister König Carl's II. geworden war. Lulli aber beherrschte durch die Stücke, die er schuf, und die immer wieder gegeben wurden, sowie durch seine Schüler und Nachfolger, die nie aus seiner Bahn herauszutreten wagten, fast drei Menschenalter hindurch die „Académie royale de musique", die königliche Oper von Paris. Während in Italien Monteverde und dann hauptsächlich die Neapolitanische Schule seit Scarlatti die Instrumentalmusik und die Vocalmusik, den „bel canto", zu überaus mannigfaltiger und reicher Ausbildung brachten, so verlieh Lulli dem Französischen Musik-Drama

im Wesentlichen denselben Character, den der Stilo rappresentativo bei seinem Ursprunge in Florenz hatte. Er machte aus der Noth eine Tugend, wenn er sich bei einem Volke, das für den kunstvollen Gesang wenig hinreichende Talente und Schulung besass, auf die musikalische Declamation beschränkte. Indem er den Text zur vollen Geltung kommen liess, entsprach er der Sinnesart der Franzosen, welche für Verstand und Witz ganz besonders zugänglich scheinen, und indem er durch die Tonkunst nur die Wirkung des Dramas verstärken und vermehren wollte, konnte er des vollen Beifalles der Epoche Louis XIV. sicher sein, die das wahre Ideal der Antike zu verwirklichen meinte, und in der That für das Drama mit vielem Talent und mit noch mehr Leidenschaft ausgestattet war. Vergebens erhoben angesehene Kritiker wie Boileau und La Bruyère ihre Stimmen gegen die Oper als Kunstgattung. Ganz Frankreich erfreute sich an der seinigen und liebte sie sogar mit der ganzen Einseitigkeit des Chauvinismus, seitdem seine Schriftgelehrten ihm nachwiesen, dass dieselbe so gut wie unbedingt den Vorzug vor dem Singspiele Italiens verdiente.

Diesen Glauben theilte auch Rousseau, bis er Italienische Opern zu hören bekam. Von Kindheit an liebte er die dramatische Poesie. Aber die Republik Genf, die wenig oder nichts für Musik und Gesang that, verpönte geradezu das Theater. Den Bürgern wurde selbst die Aufführung eines patriotischen und calvinistischen Festspieles „L'Escalade“ verboten, als einmal der Teufel gar zu gut dargestellt wurde und seinem Mitspieler sowie dem Publikum Angst und Entsetzen einjagte. Jean-Jacques musste sich seiner Zeit an der Lectüre des Stückes genügen lassen[1]. Und doch hatte er schon als Kind eine wahre Leidenschaft für die Schauspiele; er las einige Stücke von Corneille, Racine und Molière, und erfuhr eine überwältigende Wirkung von den Marionetten, die ein Italiener, Namens Gambacorta, mit Erlaubniss der hohen Obrigkeit den biederen Genfern zeigen durfte. Zusammen mit seinem Vetter Bernard fabrizierte er sich selber eine so lustige Welt, schnitt, klebte und malte er sich eine Bühne, ersann er Schauspiele, und verlieh er seine kunstreiche Stimme Policinell und dessen Genossen, bis er durch ein Beispiel seines Onkels verführt, Predigten zu halten anfieng und jeden Stuhl zur Kanzel machte[2]. Zum ersten Male in seinem Leben, während seines

---

[1] Oeuvres. I. 260. Note 1.
[2] Oeuvres. VIII. 16.

Pariser Aufenthaltes von 1731 bis 1732, wurde ihm die Möglichkeit zu Theil, Schauspiele zu sehen und Opern zu hören. Zurückgekehrt zu Frau von Warens, schrieb er in Chambéry sein Prosalustspiel „Narcisse, ou l'amant de lui-même"; es war die erste Dichtung, die er der Aufbewahrung für werth hielt, und die er ein paar Jahrzehnte später nach manchen vergeblichen Versuchen zur Aufführung brachte. Auf seiner Reise zur Kur nach Montpellier war er glückselig, einer Darstellung von Voltaire's „Zaire" 1737 in Grenoble beiwohnen zu können. So schlecht sie auch sein mochte, sie liess ihn all sein Leiden vergessen. Der Athem gieng ihm aus, und sein Herzklopfen wurde gefährlich gesteigert. „Warum, schrieb er Frau von Warens, giebt es Gemüther, die so empfindsam für das Grosse, das Erhabene, das Pathetische sind, während andere Menschen nur angethan scheinen, in der Niedrigkeit ihrer Gefühle dahin zu kriechen" [1]). Montpellier selber bot ihm sogar den Genuss einer Oper. Während seines achtwöchentlichen Aufenthaltes besuchte er dieselbe drei Mal; „sie wäre nicht schön, berichtete er, aber sie besässe ausgezeichnete Stimmen" [2]). In Lyon war Rousseau 1730, 1732 und dann auch wiederholt von Chambéry aus gewesen. Ohne Frage hat er, wenn nicht schon 1732 doch nachher das dortige Theater besucht, wie er denn auch Beziehungen zu dortigen Künstlern hatte, mit dem einen oder anderen correspondierte, mit dem Musiker David sehr befreundet war und mit dem Bassisten Duroncel 1735 in dem Concerte zu Besançon einmal aufgetreten ist. Aber erst seit 1740, erst seitdem er Lehrer und Erzieher im Hause des Herrn von Mably war, hatte er die Gelegenheit und die Mittel zu einem regelmässigen Theatergenusse. Die wohlhabende und kunstliebende Stadt Lyon, „in der Plutus und Apollon, in der die Vorzüge vor Tyrus und Athen vereint waren" [3]), unterhielt ein ständiges Schauspiel und wenigstens zu gewissen Zeiten eine Oper, da sie selbst mit ihren 130000 Einwohnern und mit ihren vielen Reichthümern ein damals so theueres Institut nicht ununterbrochen besitzen konnte [4]). Wie schon in Savoyen, das doch einem Italienischen Herrscher gehörte, so wurde in ganz Südfrankreich ausschliesslich Französische Musik

---

[1]) Oeuvres. X. 19.

[2]) Oeuvres. X. 27.

[3]) Oeuvres. VI. 11. Rousseau's Verse auf Lyon entstanden etwa 1741, und diejenigen Voltaire's, die ganz ähnliche Bilder enthalten, 1755. Vergl. Correspondance etc. par Grimm etc. III. 11.

[4]) Oeuvres. I. 241.

gepflegt; es fehlte nicht an Italienischen Künstlern, die nach Lyon kamen, aber über kurz oder lang mussten sie sich hier immer dem Französischen Geschmacke anbequemen [1]). Leider nennt uns Rousseau nirgends die Opern, die er in seiner Entwickelungszeit hörte, und schildert er uns nie unmittelbar nach einer Vorstellung den Eindruck, den er davon empfieng. Erst aus den Schriften seiner späteren Lebensepoche können wir sehen, dass er mit den Werken von Lulli und von dessen Nachfolgern wohl vertraut war. Lange an Orte gefesselt, wo es keine Theater gab, lernte er viele Stücke nur aus den Partituren kennen und oft nur kleine Theile derselben. Von Jean-Joseph Mouret, der 1714 zuerst mit dem Ballet „Les fêtes de Thalie“ hervortrat, vernahm er 1730 etwas, als ihm Freund Venture wahrscheinlich aus dessem Ballet „Les amours des Dieux“ (1727) ein Couplet vortrug. Während seines Pariser Aufenthaltes wurden als Neuheiten 1731 die heroische Pastorale „Endymion“ von Colin de Blamont mit dem Texte von Fontenelle gegeben, und darauf 1732 die „erste geistliche Tragödie“ „Jephté“ von Monteclair mit dem Texte von Pellegrin. Aber wenigstens das letztgenannte Werk war ihm noch 1735 unbekannt. Ob er aus „Pirame et Thisbé“, Tragödie von de la Serre und Musik von Rebel und Francoeur (1727), mehr als jenes Duett kannte, das er in Besançon mit Duroncel sang, weiss ich nicht zu sagen. Die früheste Kunde über Rameau's epochemachende Opern bekam er von dem Grafen Bellegarde in Chambéry, der gleich nach „Hippolyte et Aricie“ von 1733, wozu Pellegrin, und nach „Les Indes galantes“ von 1735, wozu Fuzelier die Dichtung lieferte, ein feuriger Bewunderer und Anhänger des Meisters wurde. Druck und Stich sorgten damals sehr unvollkommen für die Verbreitung der Compositionen, da die Herstellung noch viel zu theuer, und die Zahl der Käufer viel zu klein war. So erschienen auch die Opern Rameau's meist nur als abgekürzte Partituren, die ausser den vollständigen Ritornellen nichts weiter als die Singstimmen, den Bass und die Violine gaben. Der Druck von „Castor et Pollux“ insbesondere, 1737 mit dem Libretto von Bernard aufgeführt, wird als ein „Mittelding von Partitur und unvollständigem Clavierauszug“ characterisiert, wo „von den Chören oft nur die Aussenstimmen, und auch das Orchester nicht vollständig“ gegeben waren [2]). Wenn man sich

---

[1]) Burney, the present state etc. in France etc. S. 50.
[2]) Marx, Gluck und die Oper. I. 118 Anm.

nun vergegenwärtigt, wie wenig Rousseau gesehen und gehört hatte, wie schwer es ihm in Savoyen wurde, sich auch nur Noten zu verschaffen, und wie unzulänglich die Vorstellungen waren, die er durch Partituren bekommen konnte: so erstaunt man über den Muth des Autodidacten, der im Vertrauen auf seinen Genius und seine Begeisterung 1739/1740 eine Oper „Iphis et Anacorète“ zugleich zu componieren und zu dichten wagte. Unendlich freier, kühner und höher erhob sich dann sein Streben in Lyon, wo er das Theater gründlicher kennen lernte, wo ihm Lehrmittel jeder Art zu Gebote standen, und wo ihm der Umgang mit den geistreichsten und begabtesten Männern der Stadt in hohem Grade anregend und förderlich wurde. In dem Musiker David meinte er ein Talent ersten Ranges zu erblicken. Er bewunderte den Abbé Bonnot de Mably, den Oheim seines Zöglings, der fünf Jahre jünger als er, sich schon einen Namen als Philosoph und Historiker gemacht hatte, und er verehrte Charles Borde als ein Dichter-Genie, das Minerva selber gebildet hätte. Von dem „göttlichen Feuer“ geblendet, in dem nach seiner Meinung dessen Trauerspiel „Blanche de Bourbon“ erstrahlte, schämte er sich seiner „bäurischen Lyra“ und seiner „helvetischen Muse“ [1]). Aber wenn ihm die Ueberschätzung der Gaben Anderer immer zu gering von seinen eigenen denken liess [2]), so wirkte das Lob und die Ermuthigung, die er von solchen Grössen erfuhr, auch desto mächtiger auf seine Schaffenslust. In Lyon gewann Rousseau den Muth, sich sicher und getrost als Dichter und als Componist zu fühlen. Mehrere kleine Poesien von ihm, die damals entstanden, sind noch erhalten. Eine derselben, eine gereimte Epistel an Charles Borde, fand so grossen Beifall, dass der Herausgeber der Zeitschrift „La Clef, ou Journal historique sur les matières du temps“ nicht eher ruhte, als bis ihm der widerstrebende Verfasser das Manuscript zur Veröffentlichung mittheilte. Im Januarheft 1743 brachte jenes Journal das Gedicht, wobei der Redacteur seine Leser versicherte, dass Herr Rousseau fähig wäre, den Ruhm des grossen Namens, den er trüge, aufrecht zu erhalten, und dass es auf dem Parnasse eines Tages heissen könnte: Rousseau der Erste, Rousseau der Zweite [3]). Damit schien die Prophezeiung erfüllt zu sein, die Jean-Jacques zwölf Jahre

---

[1]) Oeuvres. VI. 9—11.

[2]) Oeuvres. VIII. 207.

[3]) Musset-Parthay, Oeuvres complètes de J.-J. Rousseau etc. In dem Avis de l'éditeur vor dem Discours qui a remporté le prix à l'académie de Dijon etc. ist die Stelle aus dem Journal La Clef mitgetheilt.

früher auf der Französischen Gesandtschaft in Solothurn ausgesprochen wurde. Nicht die Lyrik jedoch, sondern das Musik-Drama war das höchste Ziel seines Ehrgeizes. Das Bedeutendste, was er in Lyon hervorbrachte, war die Oper: „La découverte du nouveau monde." Je tiefer er unter diesem Werke sein erstes Singspiel stehen sah, desto näher glaubte er schon dem Gipfel der Kunst gekommen zu sein. Wiederum war er dabei beides, Dichter und Componist. Die Sprache und der Versbau sowohl der Oper „Iphis" als der Oper „La découverte du nouveau monde" erinnern durchaus an Voltaire, den er als sein Vorbild studierte, während die Gesammtanlage der Texte auf die Form hinweist, die La Motte und vornehmlich Quinault dem Französischen Libretto gegeben hatte. Gleich beim Dichten mochten Rousseau die begleitenden Töne und Weisen durch die Seele klingen, aber thatsächlich vollendete er bei der „Découverte" nur die Composition des Prologes und des ersten der drei Acte seines Stückes. Der Prolog war eine Art kleines Vorspiel, das nach Französischem Brauch dem Hauptwerke als Einleitung diente. Da der Vorwurf desselben erhaben, prächtig und wundersam sein musste, so musste auch die Musik desselben glänzend, harmoniereich und nicht sowohl gefühlvoll als imposant werden. Dabei kam es darauf an, dass die Motive der eigentlichen Oper nicht in der Vorwegnahme erschöpft wurden, und dass der Componist für dieselbe die Neuheit und den Reiz aufsparte, ohne in dem Vorspiele langweilig oder platt zu sein. Die Steigerung von dem einen zum anderen war so nothwendig als erwünscht, aber auch so schwierig, dass die Franzosen gewöhnlich daran scheiterten und dennoch im Gegensatz zu anderen Nationen den Prolog nicht aufgeben wollten[1]. Wie weit Rousseau selbst den Forderungen, die er stellte, gerecht geworden ist, vermögen wir nicht zu sagen, da er nachmals nach seiner Angabe verständig genug geworden wäre, die Compositionen „Iphis" und „La découverte du nouveau monde" zu verbrennen. Wir besitzen jetzt nichts weiter als die Dichtungen beider Werke. Allein gerade an der Musik derselben hatte der Verfasser lange Zeit seine innige Freude. In Lyon spendeten ihm dafür David, Mably und Borde, in Paris später der Abbé Trublet, der Pater Castel und manche andere schmeichelhaften Beifall[2]. Der Musiker David glaubte dem Compo-

[1] Oeuvres. VII. 236.

[2] Oeuvres. VIII. 207. — Vergl. (Castel) L'homme moral opposé à l'homme physique etc. wieder abgedruckt in der Genfer Ausgabe von Rousseau's Werken XXIX. 115—370.

nisten sagen zu dürfen, dass seine zweite Oper Stücke enthielte, die eines Buononcini würdig wären. Und das hiess nicht wenig. Denn der Modenese Giovanni-Battista Buononcini wurde damals in ganz Europa hochgeschätzt, in England wenigstens zeitweilig von seiner Partei mit Erfolg gegen einen Händel als Rivale aufgestellt und von Rousseau stets den grossen Meistern Italiens zugezählt[1]). Wenn aber der Verfasser der „Confessions" noch mit einem gewissen Stolze den Ausspruch David's anführt, so wollte er damit andeuten, dass er als Musiker gleichsam durch die Natur selber etwas von der Italienischen Art und Kunst in seinem Geiste hatte. Denn der Meister, dem er als Componist mit Bewusstsein nachstrebte, war kein anderer als Lulli. In seinem Lustspiele „Narcisse", das er 1733 schrieb, liess er den Helden des Stückes Valère mit einem Verse aus der Oper Atys von Lulli, Text von Quinault, auftreten[2]). In einer Schrift von 1742 redete er von Lulli's „göttlichen Tönen", rühmte er dessen „Wissen und Genie", von denen die Nachfolger leichter das erstere als das letztere erben könnten, und nannte er ihn trotz Rameau den Meister der Oper, wie er in Lalande, Bernier und Corelli die Meister des Kirchengesanges, des Profangesanges und der Instrumentalmusik feierte[3]).

Alle Lyoner Bekannten Rousseau's waren überzeugt, dass er mit seinem Wissen und Können viel zu gut für den Beruf eines Erziehers wäre; ihn selber aber schmerzte es tief, sein ernstes Bemühen an einen Zögling zu verwenden, dessen Geist und Character ihm wenig gefielen. Auf Paris als auf den einzigen geeigneten Boden für die Entfaltung seiner Kräfte wiesen ihn seine Freunde, und richtete sich seine eigene Sehnsucht. Schwärmerischer Phantast wie immer, hoffte er durch eine glänzende Leistung die Aufmerksamkeit der grossen Stadt auf sich zu ziehen und jene Theilnahme für seine Person zu erwecken, die ihm ein ehrenvolles und gesichertes Dasein ermöglichte. Wir hören von verschiedenen Seiten, dass er sich damals, d. h. Jahrzehnte vor Montgolfier, mit der Erfindung einer Flugmaschine beschäftigte[4]). Er selbst spricht nur von der Erfindung neuer Noten-

---

[1]) Oeuvres. VI. 184. Note u. ö.

[2]) Oeuvres. V. 113.

[3]) Oeuvres. VI. 261.

[4]) Rousseau scheint mit Grimm darüber gesprochen zu haben, der 1762 die Sache sarkastisch in seiner Correspondenz behandelt. (Correspondance etc. par Grimm etc. V. 102. 103.) — Der Graf Barruel-Bovert gedenkt des merk-

zeichen, die er damals gemacht hat, und von der er nicht weniger erwartete, als ob er den Stein der Weisen in der Hand hätte. Dichter und Componist zugleich, sah er schon den Doppellorbeer Lulli's und Quinault's auf seinem Haupte; und während er sich die Pforten der „Académie royale de musique" mit seinen Opern erschliessen wollte, träumte er, mit seinem „Narcisse" in die Comédie Française einzuziehen und neben Voltaire einen Platz zu erlangen. Vor allen Dingen wollte er wie der vielgepriesene Rameau nicht nur Componist, sondern auch Theoretiker der Musik sein und gleich diesem mit einer geistvollen und nützlichen Entdeckung vor die Welt treten. Was Rameau durch seinen „Traité de l'harmonie" erreicht hatte, wollte Rousseau durch sein „Projet concernant de nouveaux signes pour la musique" erreichen. Er zweifelte nicht, dass die Mitglieder der Akademie der Wissenschaften in Paris seine Erfindung der neuen Notenzeichen als eine Grossthat des Geistes proclamieren, und dass Musiker und Musikfreunde dieselbe sofort und freudig annehmen würden; denn Dank ihr würde das Erlernen und Ausüben der Tonkunst fortan ebenso vergnüglich und kurz werden, als es bisher quälvoll, schwer und langweilig gewesen wäre. Und wieder wie im Jahre 1735, als er die abenteuerliche Fahrt von Chambéry nach Besançon antrat, glaubte er mit dem Ruhme auch den Reichthum zu finden. Bezaubernd und verzückend lag die Zukunft vor seinen Augen.

Fast noch ein Kind war ihm 1732 Fräulein Serre hinter den vergitterten Fenstern des Klosters, in dem sie zu Lyon erzogen wurde, freundlich und anmuthig entgegen getreten. Dann fand er sie wieder in der Blüthe der Jugend. Unendliche Leidenschaft für sie ergriff seine Seele. Jetzt, im Jahre 1742, warb er um ihre Hand. Sie wies ihn ab. In seiner Verzweiflung verzichtete er auf Paris, auf seine stolzen Pläne, auf alles, was ihm noch eben das Leben lieb und bedeutend gemacht hatte. Noch einmal kehrte er nach Chambéry zu Frau von Warens zurück, um hier in Stille und Zurückgezogenheit als Philosoph den Rest seiner Tage zu beschliessen. Aber kaum ein paar Wochen hatte er es ausgehalten, so eilte er wieder nach Lyon

---

würdigen Projectes in seiner „Vie de J.-J. Rousseau", 1789, und im Jahre 1801 erschien eine Brochure von 2 Bogen in Octav, die den Titel führt: „Dédale; ouvrage inédit de J.-J. Rousseau, et copié sur son manuscrit original daté de l'année 1742, Paris, chez Madame Masson, an IX." Ich habe das letzte Werk vergebens in Bibliotheken gesucht und bin daher ausser Stande, ein Urtheil darüber abzugeben.

und schrieb hier sofort der Geliebten: „Nicht der Ehrgeiz, nicht der Ruhm bewegen ein Herz wie das meinige. . . . Ich fühlte, dass es mir unmöglich war, fern von Ihnen zu leben, und damit ich mir die Mittel zu einer Verbindung mit Ihnen verschaffe, versuche ich es mit einer Reise und mit Projecten, deren Erfolg ohne Zweifel mein gewöhnliches Unglück vereiteln wird. Aber da ich bestimmt bin, mich in Chimären zu wiegen, so muss ich mich wenigstens den angenehmsten hingeben d. h. denjenigen, die Sie zum Gegenstande haben"[1]. Der ganze Brief athmet eine Gluth der Liebe, wie sie heftiger kaum in der „Nouvelle Héloïse" hervorbrechen sollte. Aber Fräulein Serre blieb unerbittlich. Sie war schon mit einem anderen Manne versprochen, dem sie bald darauf am Altare angetraut und nach kurzer Ehe durch den Tod wieder entrissen worden ist. Frühling 1742 begab sich Rousseau nach Paris. Des Glückes der Liebe beraubt, gehörte seine Seele ganz dem Ehrgeize und der Ruhmsucht.

[1]) Oeuvres. X. 13—15. Der Brief ist nicht von 1736, sondern aus dem Frühlinge 1742. — Rousseau's Verhältniss zu Fräulein Serre war selbst in der Schweiz bekannt geworden. Noch 1764 glaubte seine Tante Gonceru, dass er in ihr seine Lebensgefährtin gefunden hätte. (Mme. Gonceru à M. Rousseau, Nyon, le 5 decembre 1764. Manuscript der Bibl.. in Neuchâtel.)

Zweites Buch.
Gescheiterte Versuche.

Capitel 1.
Die Erfindung der neuen Notenzeichen.

Im Jahre 1735 oder 1736 war Rousseau auf den Einfall gekommen, die Tonleiter anstatt durch Noten durch Ziffern darzustellen [1]. Damit konnte er rasch, ohne Linien zu ziehen, auf das erste beste Stückchen Papier eine einfache kleine Arie niederschreiben; aber sobald es sich darum handelte, die verschiedenen Tactarten und die verschiedenen Werthe zu bezeichnen, versagte ihm sein Mittel den Dienst. Die Erfindung, die er 1742 machte, das Problem, welches er damals löste, bestand darin, dass er jede, auch die schwierigste und zusammengesetzteste Musik mit Ziffern ausdrücken, und viel einfacher, viel leichter verständlich als durch die bisherigen Notenzeichen ausdrücken konnte. In mehr als einer Hinsicht ist es interessant, sich die Grundzüge von Rousseau's System zu vergegenwärtigen.

Gegen die Annahme, dass zwischen zwei Tönen wie zwischen zwei Farben unzählige Mittelstufen liegen können, wehrt sich unser Verstand durchaus nicht; aber die einen zu sehen wird sehr bald unser Auge, die anderen zu hören sehr bald unser Ohr ausser Stande sein. Daher berücksichtigte Rousseau nur diejenigen Töne, die das temperierte System bilden, und zwar in der Gestalt, in welcher dieses System seiner Zeit allgemein angenommen war: Er liess also alle Töne ausser Acht, welche für die Praxis keine Bedeutung haben, und betrachtete alle Accorde als vollkommen richtige, die aus dieser Temperatur folgen [2].

---

[1]) Oeuvres. VI. 217.

[2]) Oeuvres. VI. 272. — Ueber die „Sons appréciables“ und „inappréciables“

Weil die Musik eine Verbindung von Tönen ist, die zusammen oder nacheinander gehört werden, so reicht es für die Bezeichnung der Töne hin, wenn bei jedem die nähere oder fernere Stelle angegeben wird, die er zu einem bestimmten Fundamental-Tone einnimmt.

Von Natur giebt es keinen bestimmten Fundamental-Ton, was der Physiker Mairan dargethan hatte, und das Mittel, das einst vor diesem der Mathematiker Sauveur zur Fixierung eines solchen Tones nach der Zahl der Tonschwingungen erfand, war zwar sehr geistreich aber vollkommen unpractisch. Somit bleibt dem Musiker das Recht, willkürlich einen Fundamental-Ton anzunehmen, der ihm alle Vortheile eines natürlich gegebenen gewähren kann, ganz ähnlich wie der Geograph einen beliebigen Meridian auf dem Globus als Anfangs-Meridian bezeichnet. Rousseau nimmt den Ton ut der Octave C auf der Orgel; indem er ihn anschlägt, erklingen zugleich die grosse Terz mi und die Quinte sol, wie mit sol die Töne si und re, mit re die Töne fa und la. Auf solche Weise entstehen die sieben Töne der Tonleiter in Dur durch Zeugungen aus ut. Geht man dann weiter von Quinte zu Quinte, bis man sich abermals auf dem ut befindet, so haben wir fünf weitere Töne passiert, welche mit den sieben ersten zusammen die zwölf Töne der Octave auf der Orgel ausmachen. Das zuerst angeschlagene ut bleibt für Rousseau der Fundamental-Ton, während jeder der eilf anderen Töne ihm das Fundament für eine der anderen Dur-Tonarten wird. Dagegen entsteht für ihn jede einzelne der zwölf Moll-Tonarten durch eine gewisse Beziehung zu der gleichnamigen Dur-Tonart, und wird durch diese erst in der Weise erzeugt, wie das Rameau in seinem „Traité de l'harmonie“ und in seinem „Nouveau système“ entwickelt hatte [1]).

Das Clavier umfasste damals fünf Octaven, welche von der Tiefe in die Höhe mit den fünf Buchstaben A, B, C, D und E bezeichnet wurden. Um nun in seiner Notenschrift die bestimmte Octave anzuweisen, der ein Stück angehört so setzt Rousseau oben an den linken Rand seines Papieres den Buchstaben a, b, c, d oder e.

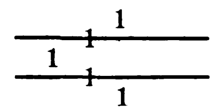
Die sieben Töne von ut bis si drückt er mit den Ziffern 1 bis 7

---

hatte Euler vortrefflich geschrieben, was dann Diderot in seine „Principes d'acoustique“ aufnahm. Das letztgenannte Werk ist es, das Rousseau seiner Behandlung des Gegenstandes im Dictionnaire de musique zu Grunde legte. (Oeuvres. VI. 349 und VII. 276.)

[1]) Oeuvres. VI. 276.

aus, die er in horizontaler Reihe neben einander schreibt. Steigen die Töne eine Octave höher, so macht er einen Punkt über die Ziffer ($\dot{1}$), fallen sie in eine tiefere Octave, so wird die Ziffer unten punktirt ($\underset{\cdot}{1}$). Für complicierte Musikstücke, besonders für grosse Partituren, werden die Punkte nicht angewendet, sondern zwei Linien gezogen, die für den vollen Umfang von fünf Octaven ausreichen.



Dieselben sieben Ziffern, die der einen Tonart dienen, reichen für alle anderen aus. Denn ganz so wie sich z. B. in C-Dur alle folgenden Noten zu C verhalten, verhalten sich in D-Dur alle folgenden Noten zu D. Daher bezeichnet man mit 1 dort C und hier D. Damit nun aber der Musiker die betreffende Tonart auf der Stelle erkennt, so wird oben am Rande der ersten Linie bei C-Dur ein ut, bei D-Dur ein re, bei E-Dur ein mi u. s. w. hingeschrieben. Diese hingeschriebenen ut, re u. s. w. können Schlüssel genannt werden. Will man eine Melodie einen ganzen oder halben Ton höher oder tiefer transponieren, so ist es genug, den vorgeschriebenen Schlüssel demgemäss zu ändern. Selbstverständlich werden alle bisher üblichen Schlüssel mitsammt den bisher üblichen Erhöhungs- oder Erniedrigungs-Zeichen beseitigt. Treten jedoch accidentelle Erhöhungen oder Erniedrigungen ein, so werden jene durch einen Strich von rechts nach links ($\not{1}$), diese durch einen Strich von links nach rechts ($\backslash\!\!\!1$) markiert. Aufhebungszeichen braucht man dabei nicht mehr. Den Uebergang aus Dur in Moll oder aus einer Tonika in eine andere anzugeben, bedient man sich eines Bruches, dessen Zähler die erste Note dieser Veränderung in der bisherigen und dessen Nenner eben dieselbe Note in der neu aufzunehmenden Tonart angiebt.

Was den Tact anlangt, so verlässt Rousseau die moderne Mannigfaltigkeit und geht auf die Eintheilung des Tactes in zwei und drei Zeiten zurück, welche von den Griechen aufgestellt wäre, und mit der auch das feinste Ohr zufrieden sein könnte. Die eine Tactart wird durch 2|| und die andere durch 3|| am Anfange des Musikstückes angedeutet[1]).

[1]) Ueber die Beschränkung auf zweierlei Tactarten, für die sich auch Grétry, Sulzer u. a. erklärten, ist noch um 1800 viel geschrieben worden (Grétry's Versuche über die Musik. Im Auszuge etc. von D. Karl Spazier. 349. 350).

In den Ausdrücken „ganze“, „halbe“, „viertel“ u. s. w. Noten liegt keine feststehende und absolute, sondern blos eine relative Zeitdauer. Gebraucht die herrschende Notenschrift hiefür viele Bilder (𝅝 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅮 u. s. w.), so findet die neue Erfindung in dem Gesammtbilde des Tactes gleich den Werth für jede einzelne Note. Die Tacte nach gewohnter Weise durch verticale Striche scheidend, theilt Rousseau jeden einzelnen Tact in sich, je nachdem er zwei- oder drei-zeitig ist, durch ein Komma oder zwei Kommata in zwei oder drei Theile, sofern nicht eine einzige Note den ganzen Tact ausfüllt. Je mehr oder weniger nun Ziffern in dem einen Zeittheile stehen, desto kürzer oder länger sind die Dauern der Noten, die sie bedeuten. Selbst jeder Wechsel innerhalb eines Zeittheiles ist leicht bemerkbar zu machen. Der Tact



sieht bei Rousseau also aus: | 1 $\overline{2\ 3}$, 4 | Der Strich über 2 und 3 besagt, dass beide Noten soviel Werth haben als die vorhergehende 1, während das Komma (nach 1 $\overline{2\ 3}$,) besagt, dass alle drei Noten zusammen soviel Werth haben als die Note 4 allein. Hat man einen Ton um die Hälfte seiner Dauer zu verlängern, so wird der Ziffer ein Punkt an die Seite gesetzt und dann über diesen Punkt und die folgende Ziffer ein Strich gezogen z. B. | 1 $\overline{\bullet\ 3}$, 4 | Selbstverständlich kann der Punkt aber auch anzeigen, dass die vorhergehende Note einen ganzen, halben u. s. w. Tact angehalten wird, und dann erhalten wir Bilder folgender Art: | 1 $\overline{2\ 3}$, 4 | • | oder | 1 , 2 | • , 3 | u. s. w. Für alle möglichen Pausen hat Rousseau nur die Null nöthig. In dem Tacte | 0 , 2 | bedeutet die Null einen halben Tact Pause, in dem Tacte | 0 | einen ganzen Tact Pause. Ein Punkt neben diese Null gesetzt, hat alle dieselben Bedeutungen, welche er neben der Ziffer haben kann.

Hiermit haben wir die wesentlichen Elemente der Erfindung Rousseau's herausgehoben. Er tadelte an der gewöhnlichen Notenschrift, dass die Menge der Zeichen viel zu gross wäre, dass die Zeichen selber zu verworren, zu dunkel und oft zweideutig wären, dass sie zu viel Raum auf dem Papiere erforderten und zu übertriebene Ansprüche an das Gedächtniss machten, dass sie nur allzuoft nicht sowohl die Reize einer anmuthigen Kunst als vielmehr die qualvolle Schwierigkeit, sie zu erlernen, empfinden liessen. Dagegen, versicherte

er, gewährte sein System die Möglichkeit, sich die Musik auf kürzerem und leichterem Wege und doch mit mehr Einsicht und vollkommener anzueignen [1]. Er erhärtete, dass sein System grössere Klarheit und Bestimmtheit als das alte besässe. Seine Notenzeichen wären unendlich geringer an Zahl und einfacher in der Darstellung; sie brauchten viel weniger Platz, liessen sich leichter schreiben und erlernen. Auf dem blossen Blick würden hierbei die Accorde und die Harmonie erkannt, ohne dass man immer von einem Schlüssel zum anderen übergehen müsste, was eine so lange Uebung erforderte und doch ganz sicher nie erreicht werden könnte [2]. Die Harmonie, die Accorde, die Verbindung der Modulationen, sagte der Erfinder noch über dreissig Jahre später, würden bei seinem Systeme dem Auge des Lesers in der Partitur so deutlich und scharf vorgestellt, wie sie nur dem Geiste des Componisten selbst erschienen wären [3]. Mit Stolz wies er alle Zeit auf die staunenswerthe Einfachheit seiner Bezeichnung der verschiedenen Dauer der Noten und der Pausen. Die practischen Vortheile zählte er bis auf das Kleinste her. Jede Art Papier wäre gut genug, die Typen jeder Druckerei reichten aus, und weder der Componist noch der Käufer hätten fortan mit dem theueren Kupferstecher zu thun [4]. Mit Notenlinien versehenes Papier wäre oft gar nicht zur Hand oder reichte nicht aus; jetzt hätte man es nicht mehr nöthig. Und welche mannigfachen Vortheile böte nicht die Möglichkeit, viele Noten auf wenig Zeilen zu schreiben! Nicht halb so oft als sonst wäre der Musiker zu dem leidigen Blattumwenden gezwungen; fortan könnte man Notenbücher in seiner Tasche tragen, wie Werke der schönen Literatur, und sie wären ebenso billig wie diese herzustellen; neue Arien, ganze Scenen aus einer Oper könnte man seinen Freunden in der Provinz in einem Briefe schreiben, ohne dabei das einfache Porto zu überschreiten. „Gewiss, schliesst Jean-Jacques, das alles sind nur Bagatellen, aber in Bagatellen besteht die Annehmlichkeit des Lebens, und unser Dasein würde überaus jämmerlich sein, wenn man niemals seine Aufmerksamkeit den kleinen Dingen zugewendet hätte“ [5]. Ergötzen und Nützen, delectare et prodesse, war das Losungswort der Zeit, und in diesem Sinne schmeichelte sich der

[1] Oeuvres. VI. 253. 270. 217.
[2] Oeuvres. VI. 260.
[3] Oeuvres. VI. 217.
[4] Oeuvres. VI. 259. 260.
[5] Oeuvres. VI. 312.

Genfer Bürger, mit seiner Erfindung Wundersames geleistet zu haben.

„Die Mängel und Fehler des bestehenden Systemes waren zu gross und zu auffallend, sagte Rousseau', als dass sie unbemerkt bleiben konnten. Verschiedene Verbesserungen wurden versucht. Aber diejenigen, welche sie unternahmen, waren entweder Theoretiker, die nichts von der Praxis verstanden, oder Practiker, die nicht zur Theorie, nicht zu allgemeinen Grundsätzen der Vernunft aufzusteigen vermochten [1]); vielleicht fehlte es auch den einen wie den anderen zur Lösung der Aufgabe an Genie“ [2]). Von seinem eigenen System erklärte der Erfinder, dass er es nicht dem Zufalle verdankte, sondern dass er es mit Bewusstsein ausgewählt hätte [3]), d. h. dass es aus seinen historisch-philosophischen Arbeiten im Verein mit seinen künstlerischen Erfahrungen entsprungen wäre. Die Entwickelung und der Fortschritt der Dinge muss der „Natur der Dinge“ entsprechen. Was sich rein aus sich selber entfaltet, nimmt immer diesen Zug; aber der inneren Nothwendigkeit der Natur tritt im Menschenleben der freie Geist, die Willkür der Cultur entgegen, die nicht minder schaden als nützen kann. Mängel und Gebrechen, die dadurch bewirkt werden, beseitigt und heilt der denkende Geist, indem er auf die Natur der Dinge zurückgeht. In diesem Satze liegt das Princip der negativen Kritik und der positiven Production, wie es der Genius Rousseau's in der Politik und Erziehung, in den Künsten und Wissenschaften, auf allen Gebieten des practischen und theoretischen Seins verfolgt hat.

„Die Musik, erörterte er, hat das Loos derjenigen Künste gehabt, welche sich successiv entwickeln“ [4]). „Die Erfinder der Notenzeichen sorgten dabei immer für den Moment, für diejenige Stufe der Ausbildung der Musik, die sie antrafen. Geriethen nachher ihre Nachfolger bei einem reicheren und andersgearteten Zustande mit ihren Mitteln in Verlegenheit, so mussten sie die Zeichen umgestalten und vermehren; und hiermit reihte sich Flickwerk an Flickwerk, bis endlich Guido von Arezzo die unglückselige Bahn einschlug, auf der die Gegenwart so übel daran ist“ [5]).

---

[1]) Oeuvres. VI. 253. 266.
[2]) Oeuvres. VI. 269.
[3]) Oeuvres. VII. 194.
[4]) Oeuvres. VI. 266.
[5]) Ueber das, was Guido von Arezzo that oder nicht that, theilt Rousseau hier die historische Unkenntniss seiner Zeit. Vergl. Oeuvres. VII. 186.

Bei aller Mannigfaltigkeit der Effecte, welche die Töne auf uns haben, bleibt ihre physikalische Ursache stets dieselbe. Jeder Ton wird durch eine Anzahl Schwingungen erzeugt, und die Differenz der Töne beruht auf der Differenz der Anzahl dieser Schwingungen. Daraus folgt sofort, dass man ganz naturgemäss, d. h. dem Wesen des Tones entsprechend, jeden Ton durch diejenige Ziffer bezeichnen kann, welche die Zahl seiner Schwingungen angiebt. Allein für die Praxis sind diese Ziffern viel zu umfangreich und schwerfällig.

Die Griechen, mit ihrer gesammten Cultur noch im engen Zusammenhange der Natur, befanden sich auch als Musiker in sehr günstiger Lage. Dieselben Buchstaben α, β, γ u. s. w., welche die Elemente ihrer Sprache ausmachten, dienten als Zahlenzeichen in der Arithmetik und als Notenzeichen in der Musik. Aber in der Weiterentwickelung der Völker hörten die Buchstaben zuerst auf, Zahlenzeichen und dann auch Notenzeichen zu sein. Indem nun Rousseau die Musik wieder durch Ziffern ausdrückt, kehrt er zu den Griechen und zur Natur zurück. Und wie im Grundprincip, so weist er auch im Einzelnen gern darauf hin, dass er „der Natur der Dinge“ Genüge thut. Durch das Bild des ganzen Tactes den Werth der einzelnen Noten bestimmend, sagte er: „Der Werth der Note ist nicht gemacht, die Länge der Tacttheile zu bestimmen, sondern die Tacttheile bestimmen naturgemäss den Werth der einzelnen Note. Hierdurch wird das richtige Verhältniss von Ursache und Wirkung wieder zur Anschauung gebracht“ [1]). Die Beschränkung der Tacte auf den zwei- und dreizeitigen begründet er durch den Hinweis auf die Griechen und die Natur; er erinnert auch daran, wie richtig die Menschen durch angeborenes Gefühl mit den Händen oder den Füssen den Tact angeben [2]). Von den künstlich gefertigten Instrumenten, bemerkt er, ist keins ohne Fehler, während die menschliche Stimme, geleitet von der Natur, alle Töne richtig trifft. Schon darum zieht Rousseau sein System den anderen vor, weil es in erster Linie dem Gesange gerecht wird. Doch genug. In der Gewissheit, dass die Cultur seiner Zeit nach jeder Richtung hin zur Unnatur und Widernatur geworden wäre, behauptete später der Verfasser des „Emile“ kurzweg, dass man nach jeder Richtung hin das Beste thun würde, wenn man das Entgegengesetzte von dem thäte, was allgemein geschähe. Und so rühmte er auch

---

[1]) Oeuvres. VI. 313.
[2]) Oeuvres. VI. 314.

stets an seinem Notierungssysteme den vollkommenen Gegensatz, in dem er sich zum herrschenden Systeme befände[1]).

Um so begreiflicher war die Spannung und Aufregung, womit er 1742 der Entscheidung der Akademie und dann dem Urtheile aller Zeitgenossen entgegensah. —

Damit Rousseau bei der Akademie der Wissenschaften in Paris leichteren Zugang fände, hatte der Abbé Mably seine Person und Sache drei berühmten Mitgliedern dieser erlauchten Körperschaft an's Herz gelegt, dem 85jährigen Fontenelle, dem Grafen Caylus und dem Lyoner Claude Gros de Boze, der damals Secretär der Akademie der Inschriften und Custos des königlichen Münz- und Medaillencabinetes war. Alle drei bezeugten dem jungen Manne ihr Wohlwollen, und de Boze stellte ihn seinem Freunde Réaumur vor, als dieser seiner Gewohnheit nach an einem Freitage, dem Sitzungstage der Akademie, bei ihm zu Mittag ass. Réaumur sagte Rousseau alsbald zu, dass seine Arbeit ohne Anstand der Akademie zur Begutachtung vorgelegt werden würde, und führte ihn am 22. August 1742 in die Sitzung derselben ein. Mit leidlichem Muthe las der schüchterne Jean-Jacques sein „Projet concernant de nouveaux signes pour la musique" vor den Männern, von denen ihm jeder einzelne wie ein übermenschlicher Richter erschien. Gestellte Fragen beantwortete er schicklich und angemessen, und unter überraschenden und schmeichelhaften Complimenten theilte ihm der Wortführer der Versammlung mit, dass eine Commission, bestehend aus den Herren de Mairan, Hellot und de Fouchy mit der Prüfung seines Projectes betraut worden wäre.

Hellot (1685—1766) war ein tüchtiger Chemiker, der seine Wissenschaft auch practisch zu verwerthen suchte, so für die Porzellanfabrikation, für die Färberei u. s. w. In seiner Jugend hatte er eine Zeit lang die Gazette de France zu schreiben. Was ihn jedoch für die Beurtheilung der Theorie oder Praxis der Musik fähig machte, habe ich nicht finden können.

Paul Grandjean de Fouchy (1707—1788) dagegen spielte mehrere Instrumente und so gut, dass er sich dafür den Beifall der glänzendsten Gesellschaften erwarb. Als beständiger Secretär der Wissenschaften hielt er später Eloges auf den Chirurgen La Peyronnie, auf den Geometer Bernouilli, auf den Minister der Auswärtigen Angelegenheiten Amelot: aber immerfort blieb er hinter seinem Gegen-

---

[1]) Oeuvres. VI. 218.

stande zurück, und missfiel er durch seine Langweiligkeit und Reizlosigkeit, durch seine kindische Gelehrsamkeit und seine lächerlichen Applicationen. Auch Mairan erreichte nicht eben grossen Ruhm durch seine Eloges, wenngleich ihnen Voltaire, im Gegensatz zu denen Fontenelle's, die glänzende Oberflächlichkeit besässen, ernste Tiefe nachrühmte. Jean-Jacques Dortous de Mairan aus Beziers, damals 64 Jahre alt, war einer der grössten Mathematiker und Physiker Frankreichs. Goethe rühmte nachmals seinen Fleiss, seine Aufmerksamkeit und sein Nachdenken, sowie die „zierliche und allerliebste" Art, mit der er die Ausarbeitungen machte. Betreffs der Musik untersuchte Mairan das Wesen der Töne und erforschte insbesondere die Gründe der Thatsache, dass zwei und mehr Töne auf einmal gehört werden können. Nach seiner Erklärung besteht die Luft aus Theilchen verschiedener Grösse, von denen jedes eines einzigen bestimmten Tones fähig ist; bei jedem Tone schwingen nur die ihm analogen Lufttheilchen, während sich alle anderen ruhig verhalten, bis die ihnen entsprechenden Töne auch erklingen. Wie nun verschiedene Lufttheilchen verschiedene Töne an's Ohr tragen, so treffen sie hier auf verschiedene Punkte des Organismus, und das Ohr hört zwei oder mehrere Töne zumal, wie das Auge zwei oder mehrere Farben zumal sieht. Bei seiner Vorliebe für die Schwingungslehre erfreut sich dann der Französische Physiker an der Vergleichung, die Newton zwischen dem Spectrum und dem Monochord anstellte, mass jenes sorgfältig und übertrug sehr geschickt, ja künstlicher als der Engländer selber, die gefundenen Maasse auf die Molltonleiter. Nichts desto weniger, bemerkte Goethe, war Mairan's Bemühen, dessen Resultate 1738 an's Licht traten, durchaus vergebens, da es von Grund aus auf falschen Annahmen beruhte[1]). Und ähnlich hatte vor ihm auch Rousseau im „Dictionnaire de musique" Mairan's Ansicht zwar für geistreich gelten lassen, aber gegen sie eingewendet, dass sie die Schwierigkeit, anstatt zu lösen, durch eine andere entfernte, und dass thatsächlich die Uebereinstimmung von Sehen und Hören durchaus nicht in der von Mairan angenommenen Weise vorhanden wäre[2]). Uebrigens beschäftigte sich Mairan nicht nur mit der Theorie der Musik, sondern spielte auch mehrere Instrumente, was ihn zu einer Beurtheilung des practischen Werthes der neuen Notenzeichen zu befähigen schien.

[1]) Goethe's Werke. Hempel'sche Ausgabe. XXXVI. 317. 318.
[2]) Oeuvres. VII. 274.

Am 5. September 1742 empfieng Rousseau Seitens der Akademie das Gutachten, welches Mairan, Hellot und Fouchy ausgearbeitet hatten. „Obgleich im Allgemeinen, lautete das Document, die Manier, die Noten in einer einzigen Horizontallinie und mit Ziffern zu schreiben, nicht neu ist, da die Alten sie schon brauchten, und da man sie vor mehr als 65 Jahren wieder einführen wollte, so muss man doch gestehen, dass Herr Rousseau dieser Methode eine ganz andere Ausdehnung verliehen hat, und dass das, was er ihr hinzufügt, sie gewissermaassen zu seinem Eigenthume stempelt. Ueberdies befindet die Akademie, dass selbiges Werk mit Kunst gemacht und mit vieler Klarheit dargestellt ist, dass der Autor den Stoff beherrscht, den er behandelt, und dass es zu wünschen ist, ihn seine Untersuchungen im Interesse einer erleichterten Ausübung der Musik fortsetzen zu sehen“ [1]).

War das die Anerkennung, war das die staunende Bewunderung, die der Erfinder der neuen Notenzeichen erwartet hatte? „Auch die grössten Gelehrten, erklärte er in seiner Enttäuschung und seinem Aerger, sollten sich doch hüten, über Dinge zu urtheilen, die nicht zu ihrem Specialfach gehören; und wenn es wahr ist, dass sie weniger Vorurtheile als andere Leute haben, so halten sie dafür desto zäher an denen fest, die sie besitzen“ [2]). Von dem Richterspruche der Gelehrten appellierte Rousseau an das Urtheil des Künstlers Rameau.

Der berühmte Mann stand eben in seinem sechszigsten Lebensjahre. Lang, mager, ausgedörrt, hieng er nur in Haut und Knochen und ragte um Kopfeslänge über die anderen Menschen hinweg. Ehe er Ruhm und Reichthum hatte, gieng er gebückt dahin, die Hände unter seinem Rockschosse, ohne sich um die Leute rechts und links zu kümmern; jetzt schritt er aufgerichtet einher, rasch, die Arme frei bewegend, den Blick starr in's Weite gerichtet: eine Erscheinung, die etwas Groteskes, Karikiertes hatte, die man nie wieder vergass, und die Zeichner wie de Carmontelle sprechend ähnlich aus dem Gedächtnisse wiedergaben. Seine Augen waren voll Feuer, alle seine Züge waren scharf und gross, sie verriethen die rücksichtslose Festigkeit

---

[1]) Extrait des registres de l'académie des sciences du 5 septembre 1743. Mitgetheilt von Musset-Parthay, Histoire de la vie et des ouvrages de J.-J. Rousseau. II. 312. 561. Aber man übersehe nicht, dass hier nur Stücke aus dem Gutachten mitgetheilt sind.

[2]) Oeuvres. VIII. 200. 201.

seines Characters [1]). Verlegener, schüchterner, ängstlicher noch als je trat der kleine zierlich gewachsene Jean-Jacques vor den gewaltigen Meister und harrte seines Ausspruches. Kaum hatte er ihm seine Erfindung erläutert, so hatte Rameau auch die schwache Seite derselben erfasst. „Ihre Zeichen, sagte er, sind sehr gut, insofern sie schlicht und klar die Werthe darstellen, deutlich die Intervallen sehen lassen und immer das Einfache in der Verdoppelung aufweisen: alles Dinge, welche die gewöhnliche Note nicht leistet. Allein Ihre Zeichen sind schlecht, insofern sie eine Arbeit des Geistes fordern, die nicht immer der Raschheit der Ausübung zu folgen vermag, während bei unseren Noten die blosse Stellung, die so anschaulich für das Auge ist, dieser Arbeit gar nicht bedarf. Sind zwei Noten, eine sehr hohe und eine sehr tiefe, durch eine Tirade verbunden, so sehe ich gleich auf den ersten Blick, wie die eine mit der anderen verbunden ist, während ich nach Ihrer Methode erst alle ihre Ziffern, eine nach der anderen herausbuchstabieren muss“ [2]). Dieser Einwand überraschte und verduzte den Erfinder. Er sah sich seinem Werke gegenüber plötzlich auf einen Standpunkt geführt, der ihm ganz neu war, und der ihn doch einen ganz wesentlichen und bedeutsamen Unterschied desselben von dem bestehenden Systeme wahrnehmen liess. Wenn die Akademie eine ganze Anzahl Bedenken erhoben hatte, von denen noch die Rede sein wird, so hatte sich Rousseau im Stande gefühlt, dieselben mit leichter Hand sammt und sonders zu beseitigen. Aber auf die Bemerkung des grossen Künstlers, die ebenso schlagend als einfach war, konnte er nichts erwidern, und er musste ihre Richtigkeit anerkennen, im ersten Moment wenigstens unbedingt anerkennen. Denn die Sache in sich selber weiter erwägend, kam er vor die Frage, ob der von Rameau gerügte Nachtheil seiner Methode nicht andererseits durch Vorzüge wieder aufgewogen und aufgehoben würde, und bald genug war er sich dessen vollkommen gewiss. Die Kritik, die Rousseau an entscheidenden Stellen erfuhr, wirkte anfangs niederschlagend auf seinen stolzen und sicheren Sinn: aber in demselben Maasse, in dem er die Ruhe und Freiheit wieder gewann, um aus ihr Nutzen für sein Werk zu ziehen und dasselbe unanfechtbarer zu machen, erhob er sich auch wieder zu der alten Kühnheit seines Hoffens und Wünschens. „Con-

---

[1]) Arthur Pougin, Rameau etc. 182. — Diderot, Le neveu de Rameau. — Correspondance etc. par Grimm etc. VI. 89.

[2]) Oeuvres. VIII. 201.

centriert auf mein System, erzählt er in den „Confessions", versteifte ich mich darauf, eine Revolution in der Musik zu bewirken und dadurch zu einer Berühmtheit zu gelangen, die auf dem Gebiete der schönen Künste in Paris jederzeit auch mit dem Reichthum sich vereint." Er richtete seinen Blick auf die Musiker von Fach. An sie hatte er von Anfang an bei seiner Erfindung gedacht; er zweifelte nie, dass sie rasch und dankbar darnach greifen und allgemein eine Lehrmethode einführen würden, welche leicht und angenehm, wie sie wäre, ihnen zahlreiche Schüler gewönne und ihnen die Ausübung ihres Berufes so bequem machte. Allein gerade die Musiker von Fach wollten von Rousseau's „Revolution" durchaus nichts wissen. Er stiess in ihren Kreisen auf eine Eitelkeit und eine Selbstsucht, die ihn um so mehr empörte und erbitterte, je widerlicher ihm die Beschränktheit des Geistes und die Jämmerlichkeit des Characters erschienen, auf denen der Widerstand dieser Menschen beruhte. Wenn er von der Schulweisheit der Akademiker an die Einsicht des Künstlers Rameau appelliert hatte, so beschloss er jetzt, gegen den verblendeten Egoismus der Musikanten das wohlverstandene und berechtigte Interesse des Publikums in's Feld zu führen.

Nun wäre es scheinbar ganz einfach gewesen, dass Rousseau die Denkschrift veröffentlicht hätte, die er der Akademie vorgelegt hatte. Aber dagegen sprach mancherlei. Dem Publikum musste er sein System in anderer Form und Sprache als den Mitgliedern der gelehrten Körperschaft auseinandersetzen, und vor allen Dingen durfte er jene Denkschrift nicht ohne das Gutachten der Akademie mittheilen. Das wäre angegangen, sofern letzeres von Anfang bis zu Ende nichts weiter als ein unbedingtes glänzendes Lob enthalten hätte. Wie dasselbe jedoch war, musste es dem Erfinder der neuen Notenzeichen bei der Menge, welche Gehör und Gedächtniss am liebsten dem Tadel schenkt, mehr schaden als nützen. Nicht als Redner, aber als Schriftsteller hatte Rousseau die natürliche Gabe des Wortes; er verstand es die Menschen zu ergreifen und zu fesseln. Begeistert von seinem Gegenstande, hingerissen von Ehrgeiz und aufgeregt von dem Bewusstsein, dass er jetzt seinen höchsten und letzten Trumpf ausspielte, gieng er mit unbeschreiblichem Feuer an eine neue Darlegung seines Systemes. Er sass fast drei Monate lang abgeschlossen auf seinem Zimmer im Hôtel Saint-Quentin zu Paris, bis seine „Dissertation sur la musique moderne" vollendet war. Ein Landedelmann, Namens Bonnefond, der mit ihm unter demselben Dache wohnte, verschaffte

ihm an Quillau père einen Verleger; der Autor musste die Kosten des Privilegiums bestreiten und erhielt als Honorar die Aussicht auf die Hälfte des Reingewinnes. Die „Dissertation sur la musique moderne“, etwa neun Mal so umfangreich wie die Schrift „Projet concernant de nouveaux signes pour la musique“ [1]), erschien am Anfange des Jahres 1743 [2]).

Bekannt mit Rousseau's Erfindung, achten wir in der „Dissertation“ zunächst nur auf die Art und Weise, wie er die Kritik der Akademiker und den Einwand Rameau's verwerthet oder zurückweist. Er nennt dabei weder die einen noch den anderen und nimmt einen Ton an, als ob er nicht Bedenken abzufertigen, sondern Vorzüge in's Licht zu setzen hätte.

Auch nach der Einführung unserer gewöhnlichen Notenzeichen im Mittelalter waren noch in mancher Weise die Ziffern Darstellungsmittel für die Musik geblieben. So bedienten sich die Italiener derselben bei der Lauten-Tabulatur zur Angabe der Griffe, während die Franzosen und die Deutschen Buchstaben dafür verwandten. Ebenso wurden beim Generalbass, der ursprünglich die Italienische Orgel-Tabulatur war, Ziffern als Zeichen für die Intervallen, also als Accordschrift gebraucht [3]). Der gelehrte Französische Grammatiker Pierre Davantes, genannt Antesignanus, ein Freund Calvin's, nahm für den Kirchengesang die Ziffern zu Zeichen der Töne, was dann seit 1560 in den reformierten Gemeinden immer allgemeiner geschah [4]). Dem religiösen Gesange des katholischen Volkes seine Aufmerksamkeit und Sorge widmend, schrieb der Franziskanermönch Jean-Jacques Souhaitty in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mehrere Bücher, worin er die Ziffern als Notenzeichen empfahl und eine von ihm erfundene Art der Verwendung derselben auseinandersetzte [5]). Diesen Mönch nun, sagte Rousseau, „gruben die gelehrten Akademiker wieder aus“ und behaupteten mit Hinweisung auf ihn, „dass mein System

[1]) In den Oeuvres nimmt das Projet etc. 7 Seiten und die Dissertation 61 Seiten ein (VI. 253—260 und VI. 260—321).

[2]) Oeuvres. VI. 217.

[3]) Riemann, Musik-Lexicon. Artikel Laute und Ziffern.

[4]) Douen, Clement Marot et le Psautier huguenot. II. 366.

[5]) Souhaitty, Nouvelle méthode pour apprendre le plain-chant et la musique. Die zweite Auflage dieses Buches erschien 1677 mit dem Titel: Nouveaux éléments du chant ou l'essai d'une nouvelle découverte, und 1679 veröffentlichte der Verfasser: Essai du chant de l'église par la nouvelle méthode des chiffres.

nicht neu wäre“ [1]). „Aber Souhaitty hatte es bei seiner Methode blos auf die sieben Noten des Gregorianischen Kirchengesanges abgesehen, ohne dabei an die Octaven, d. h. ohne an ein Zugleich von zwei, drei und mehr Octaven auch nur zu denken, und sein Werk durfte durchaus nicht mit einer Erfindung zusammengestellt werden, welche alles, was die Musik braucht, Octaven, Schlüssel, Ruhezeichen, Tactmaasse, Tempo, Notenwerthe u. s. w. einfach, klar und leicht bezeichnete.“ Souhaitty und Rousseau hatten im Grunde nichts gemein als die Ziffern, und Ziffern als die natürliche Bezeichnung der Noten mussten sich Theoretikern und Practikern von Zeit zu Zeit immer wieder aufdrängen, oder konnten sich auch aus der Betrachtung des physikalischen Wesens der Töne ergeben [2]). „Es war keine grosse Kunst, erklärte Jean-Jacques, die Töne nach der Zahl ihrer Schwingungen oder nach der Stufe der Intervallen durch Ziffern auszudrücken; erst in der Anwendung, erst in der geschickten und umfassenden Verwerthung dieser Zeichen offenbarte sich der Geist und das Wissen, die Einsicht und die alle Schwierigkeiten überwindende Arbeitskraft. Besteht das Problem darin, eine allgemeine Methode aufzufinden, welche mit einer möglichst kleinen Anzahl von Characteren alle Töne der Musik in den 24 Tonarten ausdrückt, so ist das Problem vor mir von keinem Menschen gelöst [3]), weder von Souhaitty und Parran, noch von Sauveur und von Demotz [4]). Mir allein gelang zuerst dies grosse und nützliche Werk und zwar auf eine vollkommen selbstständige und eigenthümliche Art [5]). Oder will man ein Aufhebens davon machen, dass ich gleich den anderen Ziffern gebrauchte? Dann könnte man schliesslich auch die Französische Sprache und die Algebra als ein und dieselbe Sache betrachten, weil beide die Buchstaben des Alphabetes anwenden“ [6]). Die Abfertigung ist glänzend. Dennoch hat noch 1754 Morand die Stirn gehabt, Rousseau als Plagiator an Sauveur hinzustellen [7]), und hat ein dürftiger Componist und

---

[1]) Oeuvres. VIII. 200.

[2]) Oeuvres. VI. 268. — Von dem Engländer Thomas Salmon braucht hier und im Folgenden nicht die Rede zu sein, da seine Buchstabenzeichen (1667 und 1672) nur eine Rückkehr zu Guido von Arezzo waren.

[3]) Oeuvres. VI. 269. 270.

[4]) Oeuvres. VII. 20.

[5]) Oeuvres. VI. 313.

[6]) Oeuvres. VII. 265.

[7]) (Morand) Justification de la musique française. A la Haye (Paris) 1754. p. 26. note.

dürftiger Schriftsteller, J.-B. de la Borde, noch nach dem Tode des Genfer Philosophen den Vorwurf zu erheben gewagt, dass derselbe den Franciskanermönch Souhaitty geplündert hätte. Aber die Feder einer Frau, einer Freundin des Verstorbenen, reichte hin, um die dumme und dreiste Beschuldigung zu widerlegen und den schlagenden Beweis zu führen, dass der Mönch selbst für das kleine Gebiet des Plain-chant mit seiner Methode die Aufgabe ganz anders wie Rousseau behandelt, und ganz unzulänglich und ungeschickt gelöst hätte[1].

Nicht allein die unbedingte Originalität, sondern auch den unbedingten Nutzen von Rousseau's System hatten die Pariser Akademiker in Zweifel gezogen. Sie hatten sich nach der Angabe des Erfinders von handwerksmässigen Klavierklimperern und Saitenkratzern sagen lassen, dass die practische Ausführung der Musik mittelst der Transposition nichts werth wäre, und erklärten in Folge dessen Rousseau's Methode als gut für die Vocal- aber als schlecht für die Instrumental-Musik. Wir bemerkten schon, wie weit der Genfer Bürger betreffs des Gesanges das „solfier par transposition" über das sogenannte „solfier au naturel" stellte[2]. In Beziehung auf die Instrumentalmusik hielt er sich an dasselbe Princip, und seine neu erfundenen Notenzeichen, — davon war er überzeugt, — erleichterten nach jeder Seite hin dessen Befolgung. Ja die Instrumentalmusik hätte den grösseren Vortheil von seiner Erfindung, da sie die Transponierungen und die Schlüssel des herrschenden Systemes beseitigte, und jetzt ein und dasselbe Musikstück durch Aenderung eines einzigen Zeichens vor demselben in jedem möglichen Tone notiert und in jeden transponiert werden könnte[3].

Schwieriger als mit den Akademikern war die Auseinandersetzung mit Rameau. Denn die gewöhnlichen Notenzeichen haben ohne Frage etwas ungemein Anschauliches, und die blosse Position der Noten in den fünf Linien gewährt dem Auge sofort ein klares und ganzes Bild.

[1] Errata de l'Essai sur la musique ancienne et moderne, ou Lettre à l'auteur de cet Essai (M. de la Borde) par Madame *** (de la Tour-Franqueville) abgedruckt in der Genfer Ausgabe der Werke Rousseau's: XXX. 263—348. Frau de la Tour behandelt ihren Gegenstand vortrefflich. Im Vergleich mit ihr ist Raymond: Des principaux systèmes de notation (S. 94—118) oberflächlich, und selbst der betreffende Abschnitt in der Histoire de la notation musicale depuis ses origines, par MM. Ernest David et Matthy Lussy, Paris 1882 unbedeutend.

[2] Siehe S. 22.

[3] Oeuvres. VIII. 200. VII. 329. 330.

Darauf entgegnete Rousseau: „Die Notenzeichen geben nur ganz allgemein das Auf und Nieder der Töne an, während die Ziffern auf das Bestimmteste und Schärfeste die Intervalle markieren. Bei dem geltenden Systeme kommen in der Bestimmung der Intervallen sogar Schwierigkeiten vor, welche geübte Musiker noch in Verlegenheit setzen, während die Ziffern den Abstand eines jeden Tones von dem voraufgehenden und dem nachfolgenden sofort leicht und genau erkennen lassen".

Gewitzigt durch die Erfahrungen, erklärte Rousseau dem Publikum von vornherein in der Vorrede der „Dissertation", dass er sehr wohl die allgemeine Abneigung gegen jede Neuerung und den allgemeinen Widerwillen gegen alle Projecte und Systeme kännte. Die Vernunft hätte einen harten Stand gegen die Vorurtheile. Letztere könnten durch nichts als durch ganz offenbare Vortheile überwunden werden. Allein das Publikum überliesse die Wahrung seiner Interessen, namentlich in der Musik, gerade solchen Leuten, deren eigene Interessen in entgegengesetzter Richtung lägen, oder die so beschränkt und träge wären, dass sie nicht einmal für ihr eigenes Bessere Sinn und Streben besässen. Der Verfasser der „Dissertation" gab gern zu, dass sich auch unter den Musikern einzelne Männer von Character und Einsicht fänden. „Allein, fügte er hinzu, in allen Ständen und Gesellschaften behauptet der sogenannte Pöbel (peuple) immerfort durch seine blosse Zahl die Herrschaft . . . und in der Musikantenzunft ist der Pöbel vielleicht etwas zahlreicher, und sind die Ausnahmen etwas seltener als sonstwo . . . . Der entschiedene Wille des Publikums allein kann die Musiker zwingen, ein System zu cultivieren, dessen Vorzüge als ebenso viele gefährliche Neuerungen gegen die Schwierigkeit der Erlernung ihrer Kunst erscheinen" [1]).

Bereits in seiner Denkschrift für die Akademie sprach Rousseau von einem grossen Werke (grand projet), worin er seine Erfindung in allen ihren Einzelheiten der gebildeten Welt vorlegen wollte [2]). Erfüllte er dieses Versprechen gewissermaassen schon mit seiner „Dissertation", so stellte er doch auch hier wieder ganz neue Arbeiten in Aussicht. „Wenn das Publikum, äusserte er sich, die vorliegende Schrift günstig aufnimmt, so wird der Verfasser ihm noch eine andere geben, welche die absoluten Principien seiner Kunst in einer solchen

---

[1]) Oeuvres. VI. 263. 264.

[2]) Oeuvres. VI. 255.

Form enthält, wie sie den Schülern gelehrt werden müssen. Hier wird er sich namentlich über das practisch wichtige Chiffrieren vernehmen lassen. Man schreibt nämlich auf oder unter die Noten des Basses Ziffern, welche die erforderlichen Accorde anzeigen und für das Spiel der Begleitung als Führer dienen. Aber zu diesen Ziffern sind noch andere Zeichen hinzugetreten, und man hat sie selber so vervielfacht und verwirrt, dass der Accompagnierende nie die Zeit findet, sie im Momente der Ausführung zu beherrschen"[1]. „Verschiedene Verbesserungen sind vorgeschlagen, und Rameau schrieb zu diesem Behufe seine „„Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement."" Aber die Musiker wehren sich dagegen, wie gegen alles, was von einem überlegenen Genie kommt." Ganz befriedigend ist freilich auch Rameau's Methode noch nicht[2]), und so hat Rousseau den Muth, eine neue Methode des Accompagnierens, eine neue von ihm selbst erfundene Chiffrierung für die Begleitung der Orgel und des Klavieres zu verheissen. Sie ist nach seiner Andeutung von allen bisherigen verschieden; nach ihr kann man mit blos vier Zeichen sämmtliche Arten von begleitenden Bässen chiffrieren, und so, dass die Modulationen und der Fundamentalbass dem, der die Begleitung spielt, stets vollkommen kenntlich gemacht sind. „Mit dieser Methode kann man, ohne den figurierten Bass zu sehen, ganz richtig begleiten, und zwar allein nach den Ziffern, die anstatt Beziehungen auf den figurierten Bass zu haben, sich blos unmittelbar auf den Fundamentalbass beziehen"[3]). Und noch ganz andere Entdeckungen sind für das Publikum bereit. Rousseau wollte lehren, die langen auf- und niedersteigenden Tiraden der Noten gleich mit einem einzigen Blicke zu erfassen, indem das Auge dabei nur die Anfangs- und die End-Note zu sehen brauchte. Er versprach die Bezeichnung für gewisse syncopierte Maasse zu geben, die sich zuweilen in den lebhaften Bewegungen der dreizeitigen Takte fänden; er versprach ein Verzeichniss aller Benennungen für die verschiedenen Grade oder Arten der Bewegung, sowie die Angabe eines Mittels, auf der Stelle die höchste und die tiefste Note einer Melodie zu treffen; er versprach endlich weitere Specialregeln zur Ergänzung der „Dissertation" und vornehmlich eine vollkommene Lehrmethode für die Musikmeister im Gesang und Spiele[4]).

---

[1]) Oeuvres. VII. 28—32.
[2]) Oeuvres. VII. 32—34.
[3]) Oeuvres. VI. 265.
[4]) Oeuvres. VI. 313. 314.

Schmeichelhafter als Rousseau warb niemals ein Autor um die Gunst der öffentlichen Meinung. Ein leidenschaftlich demagogischer Zug durchwehte seine ganze Schrift. Die „Revolution in der Musik“, die er nicht durch Akademiker, Künstler und Musikanten, die er nicht durch die Herrschenden, die er nicht von oben her bewirken konnte, wollte er jetzt von unten her, durch die Beherrschten, durch die Masse des Volkes vollbringen. Die Macht der Vorurtheile suchte er durch die Reize der Vortheile zu brechen, die er in reicher Menge darbot und in noch reicherer Menge in Aussicht stellte. Das Interesse der Consumenten gegen dasjenige der Produzenten aufregend, erinnerte er das Volk daran, dass es doch selber über sein Wohl und Wehe zu entscheiden hätte, und dass es nicht da wäre, um sich leiten zu lassen, sondern um zu gebieten. Als geschickter und eifriger Agitator gewann der Genfer Bürger auch die Presse für sich, die ihm die Aufmerksamkeit und das Gehör der Leute verschaffen sollte. Eine Anzahl öffentlicher Blätter empfahl sein Werk und seine Person. Der angesehene und einflussreiche Abbé Desfontaines erstattete in seinem Journale einen sehr günstigen Bericht über die „Dissertation“, wobei er den Verfasser nicht nur als Musiktheoretiker, sondern auch als einen allgemein gebildeten und sehr gelehrten Mann herausstrich [1]). Rousseau war damit wohl zufrieden. Einen anderen Schriftsteller, der gleichfalls mit seiner Feder ihm dienen wollte und ihn deshalb um einige Angaben ersuchte, verwies er auf den Artikel in Desfontaines' Journal; aber klug und fein rüstete er ihn zugleich mit den Mitteln aus, um ein Paar Ausstellungen zu beseitigen, die dort erhoben waren. Wurde gelegentlich einmal sein Stil bemängelt, so liess er sich gern belehren und scherzte unter vier Augen über sich als über einen Schweizer, der sich doch nicht als Purist aufspielen könnte. Aber zu Nutz und Frommen des grossen Publikums verrieth er seinem Correspondenten, dass die Akademie der Wissenschaften seinen Stil belobt hätte [2]). Die Presse that ihre Schuldigkeit. In der Gesellschaft unterhielt man sich über die Erfindung der neuen Notenzeichen. Eine Dame bemerkte witzig: wenn Herr Rousseau die Notenzeichen in Ziffern verwandelt hätte, so würde er wohl nun umgekehrt die für die Begleitung noch üblichen Ziffern in Notenzeichen verwandeln.

---

[1]) Abbé Desfontaines, Observations sur les écrits modernes. Tome XXXI. 1743. Lettre 462.

[2]) Oeuvres. X. 36—38. — Der Satz, an dem Desfontaines hauptsächlich Anstoss genommen hatte, steht in der Dissertation, Oeuvres. VI. 313.

„Mit Damen, antwortete ironisch der galante Jean-Jacques, werde ich nicht streiten, und in allem, was sie tadeln, unterwerfe ich mich der Verurtheilung“ [1]). Sich und die Welt durch einen thatsächlichen Beweis von dem Nutzen seiner Methode zu überführen, unterrichtete er nach derselben ein Fräulein Desroulins (oder des Roulins) aus Amerika, der er durch seinen Freund Daniel Roguin vorgestellt wurde. Sie kannte auch nicht eine Note des gewöhnlichen Systemes. Nach Verlauf von 6 Monaten dechiffrierte und sang sie jede Art Musik, die in Ziffern geschrieben war; und als sie kurz darauf auch gelernt hatte, dieselben in die gebräuchliche Bezeichnungsweise zu übertragen, so hatte Rousseau die Freude zu sehen, dass sie nach dem einen wie nach dem anderen System mit gleicher Leichtigkeit sang [2]). Inzwischen erwartete er unruhig und ungeduldig die Wirkung seines Buches, den Ausbruch der Musik-Revolution. Aber die Gesellschaft behandelte die Erfindung wie andere Spiele des Geistes, welche das Heute bringt und das Morgen wieder hinwegnimmt. In der Presse verhallte eine Stimme nach der anderen, und „wenn die Musiker von Fach, — bemerkte Jean-Jacques, — nie Lust hatten, Anderen leicht zu machen, was sie selber erst so schwer sich aneigneten, so zog das Publikum es vor, auf schlechte Art zu wissen, anstatt erst eine neue bessere zu lernen“ [3]). Mit alle den Herrlichkeiten, die er in der Hand hielt und die er versprach, fand sich Rousseau am Ende doch bei Seite gelassen einsam und allein auf dem Markte des Lebens. Niemanden wandelte die Lust an, sich seine Sachen genau und gründlich anzusehen, geschweige gar mit dem zu vergleichen, was man bereits besass. Selbst ernsten Gelehrten war jegliches Ziffernsystem von vornherein verleidet, weil die bisherigen durch ihre Armseligkeit und Geistlosigkeit abschreckten. So wurde weder der Werth noch die Originalität der Leistung des Genfer Bürgers erkannt und anerkannt [4]). „Der Widerwille gegen Souhaitty's Methode, schrieb d'Alembert acht bis neun Jahre später, war vielleicht der einzige Grund, dass diejenige

[1]) Oeuvres. X. 37.

[2]) Herr Théophile Dufour in Genf besitzt das Handexemplar Rousseau's von der Dissertation sur la musique moderne (1743, in 8°). Vorn auf ein weisses Blatt hat der Verfasser seine Erfahrung an Fräulein Desroulins aufgezeichnet. In den Confessions, wo er denselben Fall berichtet, finden sich einige auffallende Abweichungen, wie er denn hier z. B. nicht von 6 Monaten, sondern von 3 Monaten spricht (VIII. 202).

[3]) Oeuvres. VII. 193.

[4]) Oeuvres. VI. 265.

Rousseau's nicht zur Annahme gelangte“ [1]). „Sie hat nicht gepackt, berichtete Grimm 1762 mit der Kürze der Gehässigkeit, und seine Dissertation ist von niemand gelesen worden“ [2]). Rousseau selber brachte im „Dictionnaire de musique“ 1767 folgenden Satz: „Parran, Souhaitty, Sauveur, Demotz und auch ich versuchten an Stelle der alten Notenzeichen neue einzuführen. Aber da im Grunde alle diese Systeme, indem sie alte Fehler verbesserten, woran man ganz gewöhnt war, andere dafür einschoben, an die man sich erst noch gewöhnen sollte, so denke ich, dass das Publikum sehr weise that, die Dinge zu belassen, wie sie sind, und uns, unsere Personen und unsere Systeme, in's Land der nichtigen Speculationen zu verweisen“ [3]). In dieser scheinbaren Resignation offenbart sich thatsächlich Rousseau's bitter ironische Stimmung gegen die grosse Masse. Er kehrte ihr den Rücken, wie er nichts mehr von unphilosophischen Musikanten und unmusikalischen Philosophen wissen wollte, und fasste nur noch diejenigen Leute in's Auge, die sich practisch auf die Musik verständen und philosophisch denken und urtheilen könnten [4]). Vieles von dem, was er in der „Dissertation“ verhiess, und vieles darüber hinaus, hat er später mitgetheilt. Aber die Unterweisung zum Gebrauch für Lehrer im Gesange und im Spiel der Instrumente behielt er zurück. Unter seinen nachgelassenen oder vielmehr durch Zufall erhaltenen Manuscripten befinden sich noch zwei starke Bände, von denen der eine in Hochfolio betitelt ist „Leçons de musique. Texte“, und der andere in Hochoctav aber mit zusammengelegten Quartblättern: „Leçons de musique. Exemples“. Ich vermag nicht zu sagen, ob wir hiermit jenes „Système de conduite pour les maîtres“ besitzen, wovon in der „Dissertation“ die Rede ist [5]). In jedem Falle ist das Werk, wenn nicht für die Tonkunst im Allgemeinen, doch für Rousseau's Entwickelungsgeschichte wichtig genug, um in eine neue Gesammtausgabe seiner Werke aufgenommen zu werden [6]). Fertige Schriften bei Seite legend, oder neue vorbereitend, immer wieder suchte doch der Genfer Bürger

[1]) d'Alembert, Discours préliminaire etc. Encyclopédie etc. 1751. Tome I. S. XLIII.

[2]) Correspondance etc. par Grimm etc. V. 102.

[3]) Oeuvres. VII. 20.

[4]) Oeuvres. VII. 193 und VI. 217.

[5]) Oeuvres. VI. 313.

[6]) Ich hatte Gelegenheit, die zwei Bände Manuscript bei der Exposition iconographique de J.-J. Rousseau zu sehen, welche im Sommer 1883 zu Paris veranstaltet war.

für seine Notenschrift die Menschen zu gewinnen. So trug er sein System noch einmal vor, als er gegen Ende 1767 den „Dictionnaire de musique“ veröffentlichte, und ein Paar Jahre vor seinem Tode legte er dasselbe mit zärtlicher Dringlichkeit dem Englischen Musikgelehrten Charles Burney an's Herz. Er verkannte nicht mehr, dass seine Methode Fehler hätte, aber er bemerkte, dass diese nur von ihm und nicht von seinen Gegnern gefunden wären. Vor allen Dingen wäre sie nicht für eine mannigfaltigere und figuriertere, sondern blos für eine einfache und weniger figurierte Musik geeignet. Trotzdem besässe dieselbe ihre Vorzüge für den Unterricht und für die Ausübung der Composition, sowie dafür, dass man vorgetragene Arien bequem und auf dem ersten besten Stück Papier niederschreiben könnte. Das Ablesen und das Umwenden leichter und weniger hinderlich zu machen, schlug er die alte Griechische Schreibweise vor, welche βουστροφηδόν hiess, und wobei abwechselnd immer eine Reihe von links nach rechts und die andere von rechts nach links geschrieben wurde. Die letzte Seite geht von links nach rechts, worauf denn die folgende Seite nicht oben sondern unten beginnt und zwar von links nach rechts in der ersten Reihe, rechts nach links in der zweiten u. s. w. bis oben die letzte Reihe erreicht ist, die wieder von links nach rechts geht. Die dritte Seite fängt dann natürlich wieder von oben an und zwar von links nach rechts, die vierte Seite von unten u. s. w. u. s. w. Ohne Frage, bemerkte Rousseau, würde es schwierig sein, wenn man auch die Worte des Textes dergestalt abwechselnd niederschreiben und lesen sollte, und sein Vorschlag würde also zunächst nur für die reine Instrumentalmusik anzuwenden sein. Aber der rastlose Mann versuchte es doch auch mit der Vocalmusik. Im Besitze des Herrn de Girardin ist noch heute ein „Cahier de musique“, in welchem Rousseau unter anderem die Noten und die Worte der Arie „J'ai perdu mon serviteur“ βουστροφηδόν geschrieben hat[1]. In seinem Briefe an Charles Burney räth er schliesslich eine Verbindung der gewöhnlichen Notenzeichen mit seiner Methode, und zwar also: „Ich notiere in der gewöhnlichen Weise, aber βουστροφηδόν die obligaten und die Gesangspartien; was den Bass betrifft, der gewöhnlich in einfacheren und weniger figurierten Noten vorschreitet, so notiere ich ihn gleichfalls βουστροφηδόν, aber mit Ziffern in den Zwischen-

[1] Vergl. dazu Oeuvres. IX. 215. „Il a inventé outre sa note par chiffres“ etc. bis „en parties séparées.“

räumen, welche die fünffachen Notenlinien von einander trennen.... Die Textesworte kommen nicht wie gewöhnlich unter, sondern über die Melodie“ [1]).

Die Mühen, die Rousseau über 40 Jahre an seine Erfindung wendete, sind am Ende nicht umsonst gewesen. Allein erst 1813 gelang es dem Deutschen Natorp dieselbe für die Volksschule und den volksthümlichen Kirchengesang nutzbar zu machen [2]). In Frankreich versuchte Pierre Galin, Professor der Mathematik in Bordeaux, einige Jahre später dasselbe, und unter seinen Anhängern haben sich dann Aimé Paris und Emil Chevé hervorgethan [3]). Die Gestalt, die diese Männer Rousseau's Methode gaben, fand endlich auch Beifall in der Schweiz; der Pastor Montaudan setzte 1861 durch, dass im Canton Genf die Methode Galin-Paris-Chevé in den Schulen eingeführt wurde, und Alphonse Meylan, Musiklehrer in Genf, verfasste 1872 und 1877 Lehrbücher für diesen Zweck [4]). Mit dem Ziffernsysteme Rousseau's hängt auch die Tonic-Solfa-Methode zusammen, welche in England gebräuchlich ist, und durch welche, wie James Sully rühmt, die Kinder in wenigen Wochen lernen, die Melodien vom Blatte zu singen [5]). Die Erfindung der neuen Notenzeichen hat über ganz Europa hin ihren Segen verbreitet. Die ausgesprochene Absicht ihres Urhebers, das Studium der Musik zu erleichtern und damit allgemeiner zu machen [6]), ist erreicht; und wenn dies gleichsam nur in den unteren Regionen der Kunst und auch hier nicht ganz nach seiner Art und Weise geschah, so geschah es dafür in einer Ausdehnung, wie er sie nicht einmal ahnen konnte.

---

[1]) Oeuvres. VI. 219. Vergl. I. 378.

[2]) Natorp, Anleitung zur Unterweisung für Lehrer an Volksschulen 1813. Lehrbüchlein der Singekunst 1816. Ueber den Gesang in der Kirche u. s. w.

[3]) Galin, Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique. 1818. Herausgegeben von Neuem durch seinen Schüler Lemoine als Méthode du Méloplaste etc. 1824.

[4]) Alphonse Meylan, La théorie musicale chiffre et portée. Exposé des principes de l'école J.-J. Rousseau-Galin-Paris-Chevé etc. 1872. — Cours de musique. Chiffre et portée. Exposé théorique, pratique et pédagogique des principes de l'école J.-J. Rousseau-Galin-Paris-Chevé etc. 1877.

[5]) John Morley, Rousseau. I. 306.

[6]) Oeuvres. VI. 261.

Capitel 2.

Die Pariser Gesellschaft.

Das Hôtel Saint-Quentin in Paris, wo Rousseau wohnte, war ein hässliches Haus; hässlich war auch die ganze Rue des Cordiers, in der es lag, und das Zimmer, das für ihn eingerichtet wurde. Aber er fühlte sich wohl und behaglich. Seine Lyoner Freunde Borde sowie die Gebrüder Mably und Condillac pflegten hier abzusteigen, und Gresset, der berühmte Dichter des „Vert-Vert“ hatte hier längere Zeit sein Quartier gehabt. Die Tischgesellschaft bestand aus liebenswürdigen und gebildeten Männern, die dem neuen Gaste freundlich entgegenkamen. Herr von Bonnefond leistete ihm manche Dienste. Ihm verdankte er auch die Bekanntschaft mit dem Kaufmann Daniel Roguin aus Yverdon, der ihn dann seinerseits wieder noch 1742 mit Diderot zusammenführte. Die Beziehungen, die er als Erfinder der neuen Notenzeichen zu der Akademie der Wissenschaften hatte, umstrahlten ihn sofort mit dem Nimbus eines Gelehrten, und bald gab es keine literarische Grösse in Paris, die ihm unnahbar geblieben wäre. Manche Männer, so auch der liebenswürdige und tüchtige Mathematiker Clairaut, fassten gleich bei der ersten Begegnung eine Neigung für den Genfer, die nachmals nie wieder erlosch. Niemand war empfänglicher dafür als Rousseau. Mit ganz besonders inniger und tiefer Verehrung hieng er an dem greisen Fontenelle. In ihm schien das goldene Zeitalter Louis XIV. fortzuleben. Denn wahrhaft wunderbar war die Theilnahme, die der fünfundachtzigjährige Mann noch an den Menschen und Dingen nahm; sein ganzes Wesen athmete Anmuth und Feinheit, und seine Unterhaltung Weisheit und Wohlwollen. Die Aussprüche, die er that, und die Rathschläge, die er unter vier Augen ertheilte, bewahrte Jean-Jacques in dankbar treuem Gedächtnisse. Gelegentlich äusserte Fontenelle auch seine Ideen über Poesie und Tonkunst. Zu grosser Genugthuung seines Zuhörers erklärte er sich bald mit gründlichem Ernst, bald mit schlagendem Witz gegen die reine Instrumentalmusik, die damals Mode wurde. Er liebte vornehmlich die Oper, wie denn von seinen Dichtungen das Libretto zu „Thétis et Pélée“ als die gelungenste betrachtet wurde. Und wie lauschte Jean-Jacques, als der Alte einmal gegen die mangelhafte Beziehung zwischen den Compositionen und den Texten im musikalischen Drama herzog, als er schliesslich rund-

weg erklärte, dass es damit erst dann besser werden würde, wenn ein und derselbe Mann beides zugleich machte und somit aus Tönen, Worten und Gefühlen ein einheitliches Ganzes schüfe. „Das zu thun, liegt mir wohl im Sinne“, fiel lebhaft der Genfer Bürger ein, dem die Worte des Weisen wie eine Anerkennung und feierliche Weihe seiner Bestrebungen klangen [1]).

In der Französischen Romanlitteratur war Rousseau von Kindheit an zu Hause. Die Meister dieser Dichtungsart, deren Werke er zuletzt gelesen hatte, waren Le Sage, der damals 74, der Abbé Prévot, der 45, und Marivaux, der 54 Jahre zählte. Mit letzterem wurde er persönlich bekannt. Misstrauisch, empfindlich und reizbar, zeigte sich Marivaux schwer zugänglich und im Verkehre peinlich. Aber leicht erschloss er sich dem geistesverwandten jungen Genfer; er würdigte seine Gaben und seinen Character und versicherte, nie einen Menschen gefunden zu haben, der einfacher, schlichter und weniger enthusiastisch als Rousseau wäre [2]). Er lobte den „Narcisse“, den dieser ihm vorlegte, und hatte sogar die Freundlichkeit, seine bessernde Hand daran zu legen [3]). Denn auch als Lustspieldichter war Marivaux vielfach thätig gewesen, wobei er übrigens dieselben eigenthümlichen Vorzüge und Fehler wie in seinen Romanen an den Tag legte. Der Verfasser des „Narcisse“, der sich namentlich an Marivaux' Stücke „Le Legs“ erfreute, und sich selber noch öfter an Comödien versuchte, ist auf diesem Gebiete von seinen Freunden wenigstens als ein Nachahmer Marivaux' characterisiert worden. Ein Mal in seinem Leben kam er auch mit Prosper Jelyot de Crébillon zusammen, der von einem grossen Theile der Franzosen als der beste Tragödiendichter der Zeit verherrlicht wurde [4]). Den Boileau der Zeit nannte man den Abbé Desfontaines [5]). Seine Bemühungen für Rousseau's Notenzeichen blieben fruchtlos, aber er wirkte nachhaltig auf dessen Sprache und Stil, förderte dessen Geschmack und Urtheil und war als der Französische Uebersetzer Metastasio's vielleicht der erste, der ihn auf diesen grossen Libretto-Dichter Italiens hinwiess. Das Ansehen eines tüchtigen Stilisten und Kritikers genoss auch der Abbé Trublet, der, — nebenbei gesagt, — über die Bewunderer Metastasio's die Nase rümpfte.

---

[1]) Oeuvres. VIII. 197.
[2]) Sainte-Beuve, Nouveaux Lundis etc. VII. 365. 375. 376.
[3]) Oeuvres. VIII. 202.
[4]) Oeuvres. I. 267.
[5]) De Castres, Les trois siècles de la littérature françoise etc. II. 37.

Rousseau gegenüber wusste er sich als Musikkenner aufzuspielen, so dass ihm dieser seine Oper „La découverte du nouveau monde“ zur Begutachtung vorlegte. Sehr bald jedoch kam das Unächte und Hohle seines Wesens heraus, und er wurde vollständig ignoriert, bis er nach fast zwei Jahrzehnten Gelegenheit fand, sich abermals an Rousseau anzudrängen und ihm für immer zuwider zu werden. Ein Paar wirkliche Original-Genies der Epoche und von gar seltsamer Art waren der Abbé de Saint-Pierre und der Jesuitenpater Louis Bernard Castel. Letzterer, dessen wir hier allein zu gedenken haben, verband mit Lauterkeit und Einfalt der Seele eine ganz überspannte Einbildung und eine übertriebene Lebhaftigkeit des Geistes. „Er war verrückt, heisst es in den „Confessions“, aber im Uebrigen ein guter Mensch“ [1]). Mit der Leidenschaft eines Erfinders und Entdeckers betrieb er mathematische und physikalische Studien. Jahrzehnte lang arbeitete er an der Herstellung eines Farbenklaviers oder einer Augenorgel. Er repräsentierte hier die sieben Stufen der Tonleiter mit den sieben Farben: blau, grün, gelb, aurora, roth, violett und orange. Ihre Verbindungen sollten auf das Auge dieselben Wirkungen wie diejenige der Töne auf das Ohr hervorbringen, und er redete in Einem fort von harmonierenden und dissonierenden Farben. Das Instrument erregte grosse und allgemeine Neugierde. Auch Rousseau hat dasselbe, freilich in sehr unfertigem Zustande, bei dem Erfinder gesehen. Aber treffend bemerkte er später gegen Castel's Princip, dass man einen schlechten Begriff von den Operationen der Natur hätte, wenn man die Wirkung der Farben nicht in der Dauer und diejenige der Töne nicht in der Aufeinanderfolge erkennen wollte [2]). Genau so äusserte sich nach ihm Herder in den „kritischen Wäldern“ [3]), und auch Goethe stimmte mit ihm überein, da er den sonst von ihm hochgeschätzten Pater Castel dafür tadelte, dass er, obgleich auf andere Art, doch im Grunde ebenso wie Newton und Mairan die Farben als wesensähnlich mit den Tönen behandelte [4]). Für alles, was sich auf die Theorie der Musik bezog, interessierte sich der Jesuit; den Künstlern und den Gelehrten stand er selbstlos zu jedem Dienste und jedem Opfer bereit. Er war der erste, der sich Rameau's annahm, seine Thätigkeit förderte und öffentlich für ihn eintrat, bis der eigenwillige

[1]) Oeuvres. VIII. 203.
[2]) Oeuvres. I. 402.
[3]) Herder's Sämmtliche Werke. Herausgegeben von Suphan. IV. 76.
[4]) Goethe's Werke (Hempel'sche Ausgabe) XXXVI. 322. 327 u. ö.

hochfahrende Musiker selber den Bruch herbeiführte. Im Jahre 1742 nahm er den Italiener Geminiani in seinen Schutz, der das Mittel besitzen wollte, die Musik in ein paar Stunden zu lehren. Castel gab ihm das nicht zu, und er erinnerte neckisch an Johann Tritheim, der sich einer Methode gerühmt hätte, den Leuten das Latein in ein paar Stunden beizubringen. Aber sonst empfahl er Geminiani's Werk so ernstlich, dass er ihm wirklich die Beachtung des Publikums erwarb[1]. Um dieselbe Zeit bethätigte er sein Wohlwollen auch an Rousseau. „Freimüthig und naiv", sagt er selber, empfieng er den Dichter und Musiker, der sich „freimüthig und naiv" ihm vorstellte. Wie manche andere um ein Urtheil über die Oper „La découverte du nouveau monde" ersucht, sagte Castel dem Verfasser seine Meinung. Er erklärte, dass sein Geschmack für die Musik echt Französisch wäre, aber er verbarg ihm auch nicht, dass seine Verse allzusehr nicht nur nach der Provinz, sondern sogar nach dem Auslande schmeckten[2]. Hatte Jean-Jacques schon selber gefühlt, dass seine Lyra „bäurisch", und dass seine Muse ein „Schweizermädchen" wäre[3], so konnte er ähnlichen Vorwürfen Anderer sein Ohr nicht verschliessen. Vielmehr dankte er es einem jeden, der ihn auf die Fehler seiner Sprache und seines Reimes aufmerksam machte[4].

Fleissig, treu und gewissenhaft arbeitete Rousseau an sich selbst. Von früh bis spät war er thätig. Selbst auf seinem Morgenspaziergange im Jardin du Luxembourg hatte er Werke von Jean-Baptiste Rousseau oder von Virgil bei sich, die er auswendig zu lernen versuchte, und an denen er seinen Stil und seinen Schönheitssinn läuterte. Vor allen Dingen sollte ihm das Theater dazu dienen, für das er eine unbeschreibliche Neigung empfand. In der Comédie française, dem königlichen Schauspielhause, war auf Baron ein Grandval, waren auf Adrienne Lecouvreur eine Gaussin, eine Quinault, eine Dumesnil gefolgt. Sie gaben die unsterblichen Werke aus der Zeit Louis XIV. und ab und zu auch die Erzeugnisse der Gegenwart[5]. Gleichgiltig gegen jene geworden, liess sich die grosse Masse

[1] Geminiani, Guida armonica o Dizionario armonico. 1742. Siehe Hawkins, a general history of music. V. 390 u. s. w.

[2] (Castel), L'homme moral opposé à l'homme physique, ou Réfutation du Discours sur l'origine de l'inégalité. Lettres philosophiques. 42 Lettres. Wieder abgedruckt in der Genfer Ausgabe von Rousseau's Werken XXIX. 115—370.

[3] Oeuvres. VI. 9. Vergl. X. 37 u. 63.

[4] (Castel), L'homme moral etc.

[5] Oeuvres. IV. 172.

blos durch die Neuheit dieser noch anlocken; aber Rousseau versäumte nie eine Vorstellung Molière's, Racine's und Corneille's; er bedauerte, dass letzterer viel zu selten an die Reihe kam, und dass er in Folge dessen aus seinen Stücken weniger Stellen im Gedächtniss hatte, als aus denen der anderen Dichter [1]). Was die neueren betraf, so errangen von Lustspieldichtern nur Le Sage mit seinem „Turcaret" und Piron 1738 mit seiner „Metromanie" einen bleibenden Erfolg, wie ihn nachmals nur noch Gresset's „Méchant" 1747 und Beaumarchais' „Mariage de Figaro" 1783 erreichen sollten. Im Allgemeinen machte Rousseau den Comödien nach Molière den Vorwurf, dass sie nicht mehr die Zustände und Charactere der bürgerlichen Gesellschaft schilderten und ihr Augenmerk zu sehr auf hübsche Conversationen richteten. Unter den neuen Tragikern schätzte er den düster genialen Crébillon und vor allen anderen Voltaire, der in glücklicher Nachahmung der Engländer anstatt des vielen Geredes eine reichere und bewegtere Handlung in das Schauspiel gebracht hätte [2]). Voll Sinn für alles Natürliche und Volksthümliche hatte der Genfer Bürger seinen Spass auch an dem rohen Thespis-Karren, der auf den Marktplätzen gelegentlich aufgeschlagen wurde, sowie an den Bänkelsängern und burlesken Künstlern des Pont-Neuf. Der Tempel der Heiterkeit für die vornehme und gebildete Welt war das Italienische Theater, das die Tagespossen mit ihren pikanten Couplets brachte, und das seine Hauptanziehung in den Parodien der Musik-Dramen hatte.

In einem Saale des Palais Royal in der Rue Richelieu befand sich bis zum Brande vom 6. April 1763 die Oper, „die königliche Akademie der Musik". Von der armseligen kleinen Sackgasse Cour Auri her trat man ein. Sonntags, Dienstags und Freitags, und während der Wintersaison, die mit Sanct Martin begann, auch Donnerstags wurde gespielt. Wie an anderen Theatern war Nachmittags fünf Uhr der Anfang der Vorstellungen. Der Director, als welcher von 1733 bis 1744 Herr von Thuret fungierte, stand unmittelbar unter den Befehlen des Königs, und die Mitglieder der Oper waren seit Lulli's Zeit die einzigen Schauspieler, die ihre bürgerlichen Ehrenrechte behielten, so dass selbst Edelleute zu ihnen zählten. Der erste Baritonist, Herr de Chassé, der 1721 debütierte und 1757 seinen Abschied nahm, fühlte sich nach Rousseau's Ausdruck „ebenso stolz auf

[1]) Oenvres. I. 267. note.
[2]) Oeuvres. IV. 173.

seinen Beruf, als sich der Römische Ritter Laberius einst durch denselben gedemüthigt fühlte". „In Rom, heisst es in der „Nouvelle Héloïse", hörte man nie mit so viel Achtung von der Majestät des Volkes reden, als man in Paris von der Majestät der Oper sprach, von diesem Denkmal der Erhabenheit Louis XIV., diesem prachtvollsten, wonnigsten und bewunderungswürdigsten Schauspiele, das jemals menschliche Kunst erfunden hätte" [1]). Ein Musik-Drama auf die Bühne zu bringen kostete im Durchschnitt 45000 Francs. Indem man sich mit Decorationen und Maschinen, mit Balleten und Chören gar nicht genug thun konnte, schien man es im eigentlichen Wortsinne auf ein Schauspiel abgesehen zu haben, das dem Auge noch zahlreichere und grössere Wunder als dem Ohre bieten sollte. Nie und nirgends in der Provinz hatte Jean-Jacques solche Herrlichkeiten gesehen, und ganz anders, mit viel besserem Verständnisse und weit lebhafterer Theilnahme als 1732 sah er sie jetzt wieder in Paris. Der grosse Gegensatz, in den Rameau zu Lulli und den Lullisten trat, verlieh dem Musik-Drama einen neuen, einen ächt Französischen Reiz, da nach nationaler Sinnesart jedermann mit Leidenschaft für die eine oder die andere Partei seine Stellung nahm und das Wort ergriff. Mit seiner dritten Oper, „Castor et Pollux", wozu der Dichter Bernard die Worte geliefert hatte, hatte Rameau am 24. October 1737 einen durchschlagenden Erfolg, einen wahren Sieg errungen, worauf er dann mit „Les fêtes d'Hébé" oder „Les Talens lyriques" Text von Mondorge, am 21. Mai 1739 und mit „Dardanus", Text von La Bruère, am 19. November 1739 neue reiche Lorbeeren sich erwarb. Von da ab ruhte seine Schöpferkraft fünf Jahre lang, und die Neuheiten, die Rousseau 1742 hörte, waren „Les amours de Ragonde", gedichtet von Néricault-Destouches und componiert von Mouret, und „Isbé", gedichtet von *La* Riverre und componiert von Mondonville. Beide Werke machten einen grossen Eindruck auf ihn. Dagegen wurde er von dem Beifalle überrascht, den 1743 das heroische Ballet „Le pouvoir de l'amour", Text von Saint-Marc, Musik von Royer bei dem Publikum fand. Nach seiner Ansicht war die Composition schwach, ohne Wärme und ohne Erfindung. „Ich getraue mir etwas Besseres hervorzubringen", sagt er zu sich selber. Während einer Krankheit und fieberhaften Erregung, in die er am Tage nach der Vorstellung fiel, setzte er Arien, Duette und Chöre. „Ich bin sicher, erklärte er später, zwei

---

[1]) Oeuvres. IV. 193 u. s. w.

oder drei Stücke im ersten Wurfe hervorgebracht zu haben, die vielleicht der Bewunderung von Meistern würdig gewesen wären, falls sie dieselben gehört hätten. Wenn man doch Register von den Träumen eines Fiebernden haben könnte, welche grossen und erhabenen Dinge würde man da zuweilen aus seinem Wahne hervorgehen sehen"[1])! Auch in der Wiedergenesung begriffen, vermochte sich Rousseau von seinem Schöpferdrange nicht zu befreien. Und so entwarf er den Plan zu einem heroischen Ballete, „Les Muses galantes", mit einem Prologe und mit drei Motiven in drei Acten. Der erste Act, Tasso genannt, sollte die starke, der zweite, Ovid, die zärtliche und der dritte, Anacreon, die dithyrambisch-heitere Musik schildern. Schon stand er dabei unter dem Einflusse Rameau's, dessen Opernballet „Les Talens lyriques" aus den drei Acten: la Poésie oder Sappho, la Musique oder Tirtée und la Danse oder Eglé zusammengesetzt war, und dessen Oper „Les Indes galantes" ebenfalls aus drei unter sich unverbundenen Entrées oder Acten bestand[2]). Damit verliess Rousseau auch die einfache Art und Kunst Lulli's und der Lullisten, der er sich in seinen beiden ersten Opern angeschlossen hatte, und wagte sich an den „gearbeiteten" (travaillé) oder complicierten, reichen und vollen Stil des neuen Tonsetzers. Die Ideen liessen ihm keine Ruhe mehr, sie beherrschten und quälten ihn. Eines Nachmittags schon im Begriff, in die Oper einzutreten, steckt er sein Geld wieder in die Tasche, eilt nach Hause, schliesst sich ein, lässt die Vorhänge nieder, streckt sich auf sein Bett aus und überlässt sich ganz seiner dichterischen und musikalischen Begeisterung. So schuf er in sieben, acht Stunden den besten Theil seines Actes Tasso. Er verwandelte sich dabei in seinen Helden; er hatte dessen Liebe zur Prinzessin von Ferrara und dessen edele und stolzen Gefühle gegen ihren ungerechten Bruder; in seinen Phantasien genoss er eine Nacht, die hundert Mal köstlicher war, als er sie in den Armen der Prinzessin selbst gefunden hätte. Am Morgen war in Rousseau's Kopf nur ein sehr kleiner Theil von dem geblieben, was er produciert hatte; „aber auch dies Wenige, fast verwischt von Abspannung und Schlaf, bewahrte noch etwas von der Energie der Stücke, deren Trümmer es bot"[3]).

Bei etwa 600000 Einwohnern stellte Paris doch nur ein geringes

---

[1]) Oeuvres. VIII. 207. Rousseau hatte den Titel der Oper Royer's vergessen, der aber aus dem Verzeichniss der Novitäten leicht zu entnehmen war.
[2]) A. Pougin, Rameau. S. 66.
[3]) Oeuvres. VIII. 208.

Theaterpublikum. In der Comédie française z. B., wo die ersten Logen und Plätze auf der Bühne 4 Francs und das Parterre 20 Sous kosteten, belief sich die Zahl der Besucher gewöhnlich auf 300 Personen; bei Festen, bei ersten Aufführungen, beim ersten Auftreten gewisser Künstler und bei anderen besonderen Gelegenheiten mochten 12 bis 1500 zusammenkommen, die sich dann auch um ein Drittel erhöhte (tiercés) Preise gefallen liessen[1]). Der Hof und die Aristocratie, die hohen Beamten und die Finanzwelt, die Schriftsteller und Künstler pflegten fast allein die Oper und das königliche Schauspiel zu besuchen, da ein gebildetes Bürgerthum damals fehlte. Fielen die Spieltage der Oper auf ein Marienfest, auf Weihnachten, Ostern, Pfingsten oder andere hohe Feste, so fand keine Vorstellung statt, und wurde nur das geistliche Concert (concert spirituel) in einem Saale der Tuilleries erlaubt. Die „lateinische“ oder religiöse Musik, die hier zum Vortrage kam, wurde meist von Mitgliedern der Oper ausgeführt. Der Director hatte sie zu bezahlen und ausserdem jährlich 6000 Francs an die königliche Akademie der Musik zu entrichten, die zuerst an den älteren Philidor 1725 das Privileg ertheilte und dann an andere, bis sie es 1734 für gut hielt, dasselbe zurückzuziehen und vierzehn Jahre lang nicht wieder zu vergeben. Daher lernte Rousseau das vornehme und würdig-ernste geistliche Concert erst seit 1748 kennen. „Die Theater, schrieb Diderot 1761, waren um 1742 Stätten des Tumultes. Auch die kältesten Köpfe erhitzten sich beim Eintritte in dieselben, und die verständigsten Menschen waren mehr oder weniger ausser sich wie die Narren. „„Platz für die Dame!““ schrie es hier. „„Arme herunter, Herr Abbé!““ schrie es dort. „„Hut ab!““ „„Stille die Cabale!““ „„Ruhig!““ schallte es durch einander von allen Seiten. . . . Das Stück begann, und damit begannen auch die Unterbrechungen durch das Publikum. Kam eine schöne Stelle, so gab es einen unglaublichen Lärm; ohne Ende wurde Da Capo gerufen, alles begeisterte sich für den Verfasser, für den Schauspieler, für die Schauspielerin. Vom Parterre gieng die Aufregung in's Amphitheater und von da in die Logen über. Mit Wärme war man gekommen, in Trunkenheit gieng man fort. Das war ein Vergnügen!“ Während Rousseau am Sänger de Chassé vorzugsweise das vollendete Spiel und die mustergiltige Mimik bewunderte[2]), erregte die Stimme der Sängerin Le Maure seine schwärme-

---

[1]) Oeuvres. I. 241.
[2]) Oeuvres. VI. 344.

rische Begeisterung. Ihre herrlichen Töne durchschauerten sein Herz und trugen ihn empor in die Gefilde der Seligen[1]).

Auf der Erde ergieng es ihm freilich immer schlimmer. Die kleine Summe, die er sich in Lyon erübrigt hatte, war bald erschöpft. Durch die Empfehlung des Savoyischen Edelmannes Damesin, des Stallmeisters und Günstlings der Prinzessin von Carignan, bestimmt, liessen sich ein Paar vornehme Leute von ihm in der Harmonielehre unterrichten, die er nach eigenen und neuen Principien vortrug. Aber was er dann auch verdiente, seinen Unterhalt, so anspruchslos er war, konnte er damit nicht bestreiten. Er versagte sich einen Genuss nach dem anderen, und selbst das Theater gönnte er sich zuletzt blos zwei Mal in der Woche. Gleichwohl lebte er geruhig, träumerisch hoffend und harrend in die Zukunft hinein. Eine Schöne entzückte ihn durch den Gesang von Compositionen Rameau's, so dass er sie in Versen als Sapho feierte und mit der Le Maure verglich. Und noch mehr ergriff ihn die Gluth und Leidenschaft, die ihr Mund, ihr Auge, ihr ganzes Wesen offenbarte. Er flehte sie an, Rameau zu lassen und ihn zu lieben; geschaffen für eine Liebe bis zum Tode, würde er ihr das Ideal des Erdenglückes bereiten. Allein in der angebeteten Théodore war die Muse der Tonkunst mächtiger als Amor, und Jean-Jacques musste sich abermals zu trösten versuchen[2]). Als ächter Poet im Himmel weilend und anderen den Himmel verheissend, vergass er jede Noth und Beschwerde. Er verkehrte mit Gelehrten und Künstlern, Schöngeistern und Journalisten, und auch die Paläste der Grossen öffneten ihm ihre Pforten. Der Herzog von Richelieu, dem er noch in Lyon vorgestellt war und der ihn um seinen Besuch gebeten hatte, nahm ihn huldvoll an, so oft er bei ihm erschien. Beim Cardinal Tencin wurde er durch den Abbé Mably eingeführt, und hier wie dort fand er ein gnädiges Entgegenkommen[3]). Aber wenn er meinte, dass nun auch die Genies oder die Machthaber des Landes für seine Existenz sorgen würden, so täuschte er sich gründlich. Der Kaufmann Daniel Roguin aus Yverdon kannte wenigstens seine Lage und Wünsche und half ihm gern über die Bedrängnisse des Augenblickes mit seiner Börse. Schliesslich verfiel Jean-Jacques auf eine

[1]) Oeuvres. VI. 26. IV. 179. VII. 281.

[2]) Oeuvres. VI. 26.

[3]) Trublet à Mr. Rousseau, le 13 juin 1760. Der Brief befindet sich in der Bibliothek von Neuchâtel.

sonderbare Idee. Diejenigen Tage in der Woche, an denen er sich das Theater versagen musste, besuchte er eines jener Kaffees, die damals wenn nicht einen Gegensatz, so doch ein Seitenstück oder ein Gegengewicht gegen die Salons bildeten. Hier spielte er dann Schach und als Partner suchte er sich die Meister aus, den „raschen" Husson, den „tiefen" Légal und den „feinen" (subtil) Philidor, der damals kaum 17 Jahre zählte und später einen dauernden Ruhm durch seine Compositionen erringen sollte. „Wer in irgend einem Fache der erste ist, sagte sich der weltkluge Jean-Jacques, der ist sicher, immer gesucht zu werden. Darum will ich ein Erster werden, gleichgiltig, worin das ist; man wird mich suchen, Gelegenheiten werden sich darbieten, und mein innerer Werth wird das Uebrige thun" [1]. Aber er brachte es höchstens so weit, jetzt Dilettanten wie Diderot und später solche wie den Prinzen Conti auf dem Schachbrette zu besiegen; die Meister erreichte er nie, geschweige gar, dass er sie übertroffen hätte. So war auch dieser feine Plan eitel und nichtig.

Der einzige Mann in Paris, von dem Rousseau Verständniss für seine Gaben und Bedürfnisse erwarten durfte, war der grosse Rameau. Nun wollte es jedoch wieder ein gar seltsames Spiel des Geschickes, dass alle die berühmten Leute, mit denen der Erfinder der neuen Notenzeichen zu thun hatte, mehr oder weniger dessen Gegner waren. Gerade Desfontaines, unter dessen Führung sich Rousseau die öffentliche Meinung erobern wollte, hegte mit seinen Freunden und seinem Anhange die bitterste und gehässigste Feindschaft gegen Rameau. Wenn der Componist Campra erklärte, dass man aus der Partitur von „Hippolyte et Aricie" zehn Opern gewöhnlichen Schlages machen könnte, und dass ihr Urheber alle anderen Tonsetzer überflügeln würde, so fällten die Desfontaines, Jean-Baptiste Rousseau und Genossen ein durchaus wegwerfendes Urtheil. „Nicht das Schwere, sagte einer dieser Kritiker, sondern die schlichte Natur ist das Schöne, und darum ist Rameau ein armer Tropf". Im „Nouvelliste du Parnasse" klagte Desfontaines, dass „Rameau Grübeleien der Harmonik, aber keine Genüsse für das Ohr darböte." Noch unbarmherziger äusserte sich Jean-Baptiste Rousseau: „Nur Idioten könnten an den barocken Accorden Gefallen haben, vernünftigen Leuten zerrissen sie das Trommelfell. Lulli würde der Meister der Bühne bleiben, und Rameau möchte sich mit seinen ungegohrenen Opern zu den

---

[1]) Oeuvres. VIII. 203.

Thraciern und Irokesen scheren" [1]). Trotz aller Verehrung, die Rousseau vor dem Genie seines Namensvetters hatte, und trotz aller Verpflichtung, die er gegen Desfontaines empfand, wurde er in seinem Urtheile durch diese Schriftsteller nicht bestimmt. Er theilte ebenso wenig ihren Hass gegen Voltaire wie ihre Verachtung gegen Rameau. Nicht einmal Fontenelle konnte ihn beirren. Im Gegentheil, unbedingter als je bewunderte er in den beiden Meistern die eigentlichen Genien der Epoche. Nach Rameau's Principien bildete er seine Ideen, und nach dessen Opern versuchte er zu schaffen. Die Ziffern als Notenzeichen einführend, ergänzte er, wie er meinte, nur das Werk des grossen Mannes, der die Musik als Wissenschaft auf die Mathematik begründet hatte. Mit ihm und für ihn kämpfte er Schulter an Schulter in seiner Abhandlung über die moderne Tonkunst. „Ich weiss nicht, äusserte er hier, warum die Musik keine Freundin der speculativen Erörterung ist . . . Vielleicht liegt es an der Musik, vielleicht an den Musikern, die gewöhnlich engen und beschränkten Geistes, zum Nachdenken und Philosophieren unfähig sind . . . Aber wenn sie schon ein so grosses Aergerniss daran nehmen, dass einer von ihnen (Rameau) die Tonkunst auf Principien zurückführt, vertieft und methodisch behandelt, so durften sie mit noch viel stärkerem Grunde sich dagegen wehren, dass man, — was der Erfinder der neuen Notenzeichen that, — die Theile dieser Kunst anzugreifen wagt" [2]). Mit Geringschätzung, mit Hohn und Spott fiel Rousseau über die Lullisten her, weil sie blind und gehässig gegen Fortschritte wären, die ihr Meister zu allererst begünstigt haben würde. Und wie für die Theorien, so bezeugte der Genfer auch für die Compositionen Rameau's seine Anerkennung. Von den drei Musikstücken, die er als Beilagen zu seiner Abhandlung gab, war das eine das Mailänder Glockenspiel „Campana che sona" und die beiden andern das Menuet „Volez, plaisirs, volez" aus Rameau's „Dardanus" und die Arie „L'objet qui règne dans mon âme" aus Rameau's „Talens lyriques".

Allein für diese Hingabe rührte der Rivale Lulli's nicht Hand, nicht Fuss. „Er denkt nur an sich, sagte sein Neffe von ihm, und die übrige Welt ist ihm wie ein Blasebalgnagel." Nach Diderot war Rameau hart und roh, ohne jede Humanität; und Grimm behauptete, dass er von Geiz und Habsucht besessen, allein nach Gelde trachtete

[1]) Arthur Pougin, Rameau etc. 56. 77. — Correspondance etc. par Grimm etc. I. 326. — Fétis, Biographie universelle des musiciens etc. Artikel Rameau.
[2]) Oeuvres. VI. 266. 269. 261. 262.

und darüber selbst gegen Ansehen, Auszeichnung und Ruhm gleichgiltig geworden wäre [1]). Rameau hatte es sich sauer werden lassen. Voll von Gaben für seine Kunst und von Kindesbeinen an ihr lebend, war er doch erst mit 40 Jahren als Theoretiker und mit 50 Jahren als Opern-Componist hervorgetreten. Anderen ihr Werk zu erleichtern, oder sie gar als Concurrenten des Ruhmes und Erwerbes vorwärts zu bringen, war ein Gedanke, für den seine Seele keinen Raum hatte.

Jean-Jacques versank in förmliche Lethargie. Der Jesuitenpater Castel, mit dem er zuweilen im Kaffee zusammentraf, sah mit Schmerz, dass er sich im Nichtsthun verzehrte. „Da die Musiker, redete er ihm zu, da die Gelehrten nicht mit Ihnen harmonieren wollen, so ziehen sie eine andere Saite auf und wenden Sie sich an die Frauen. Sie werden dort vielleicht besseren Erfolg haben. Ich habe bereits mit Frau von Beusenval, mit Frau von Broglie und deren Tochter, sowie mit Frau Dupin gesprochen. Ueberall wird man Sie gut aufnehmen. Man macht in Paris nur durch Frauen etwas: sie gleichen den Curven, deren Asymptoten die Weltweisen sind; letztere nähern sich den anderen ohne Aufhören, aber sie berühren sie niemals“ [2]). Ebenso ungewöhnlich gescheit als ungewöhnlich verrückt [3]), wusste der Jesuit, dass die ausgezeichneten Personen, an die er Rousseau empfahl, fähig waren, seinen Werth zu schätzen und seine Talente zu belohnen. Fortan lag es nach seiner Meinung an dem jungen Manne ganz allein, vorwärts zu schreiten auf der dreifachen Laufbahn der Litteratur, des Reichthums und der Ehre, die er ihm erschlossen zu haben glaubte [4]). Und die Dinge liessen sich wirklich gut an. Gerührt von einer gereimten Epistel an Parisot in Lyon, die Rousseau ihr und anderen Damen vorlas, prophezeite ihm Frau von Beusenval, dass er in Paris Aufsehen und bei den Damen Glück machen würde. Vielleicht um ihm den Weg zu diesem Ziele abzukürzen, lieh sie ihm die „Confessions du comte de ***“, die Duclos eben ohne Angabe seines Namens veröffentlicht hatte, und worin er mit staunenswerther Sachkenntniss lehrte, dass und wie alle Frauen zugänglich wären. Der Salon der Frau Generalpächter Dupin bildete einen Vereinigungspunkt des Adels und der hohen Finanz, des Genies und der Schönheit. Allerdings spielte

---

[1]) Diderot, Le neveu de Rameau. — Correspondance etc. par Grimm etc. VI. 89.

[2]) Oeuvres. VIII. 203.

[3]) Diderot, Les bijoux indiscrets.

[4]) (Castel), L'homme moral etc.

Jean-Jacques hier eine sehr komische Figur, als er die Weisheit der „Confessions du comte de ***“ an der Herrin des Hauses erproben wollte; aber sie verzieh ihm und machte ihn zum Studiengenossen und Freunde ihres begabten Stiefsohnes und interimistisch einmal zum Erzieher ihres eigenen Knaben. So fand der Genfer Bürger inmitten von Glanz und Pracht ein neues gesichertes Dasein. Seine Seele nahm sofort wieder ihren hohen Flug, und da war es eben, wo ihn brennender Ehrgeiz und unwiderstehliche Schaffenslust zu der Dichtung und Composition der „Muses galantes“ trieben. Aber kaum hatte er das Werk im Gange, als er zu ganz anderer Thätigkeit berufen wurde. „Die Franzosen sind liebenswürdig, rief er einmal aus, und noch mehr sind es die Französinnen!“ [1]) Als ob die Baronin Beusenval in freundlicher Fürsorge für den Schützling Castel's mit der Frau Dupin wetteifern wollte, empfahl sie ihn dem Abbé Alary und andern Männern, die am Hofe und in der Gesellschaft Einfluss besassen. Der Cardinal Fleury hatte noch kurz vor seinem Tode, der am 29. Januar 1743 erfolgte, den Grafen von Montaigu zum Gesandten Frankreichs in Venedig ernannt. Weil aber dieser vornehme Herr für sein Amt wenig vorbereitet und noch weniger begabt war, so brauchte er einen tüchtigen Secretär. Rousseau wurde als solcher durch die Baronin Beusenval und deren Bekannte in Vorschlag gebracht. Er erhielt die Stelle, bekam im Wesentlichen auch seine Forderungen bewilligt und reiste im Mai 1743 nach dem ersehnten Italien.

Capitel 3.

Gesandtschaftssecretär in Venedig.

Rousseau's Aufenthalt in Venedig ist eine der interessantesten und bedeutungsvollsten Epochen seines Lebens. Der Biograph hat die Aufgabe, dieselbe vom Beginn seiner Reise bis zur Rückkehr nach Paris eingehend zu schildern; er muss seiner Erfahrungen und Abenteuer, seiner Freuden und Leiden gedenken; er wird erzählen, wie der Genfer Bürger seines Amtes als Legations-Secretär wartete, welche Dienste er seinem Gesandten, dem Könige Frankreichs und einzelnen Franzosen leistete; vornehmlich aber hat er die Entwickelung zu verfolgen, welche sein Geist und Character nahm, den mannigfachen Einflüssen nachzu-

[1]) Oeuvres. V. 141.

forschen, welche die Italienische Cultur auf den universal angelegten Mann ausübte, und insbesondere auf die philosophischen und historischen, ethischen und politischen Anschauungen und Gedanken hinzuweisen, welche dem Verfasser des „Contrat social“ damals aufgiengen. In der vorliegenden Schrift kann nur eine einzige Seite dieses reichen Daseins behandelt werden. Sie berichtet von nichts weiter, als von den neuen musikalischen Kenntnissen und Einsichten, die Rousseau in Italien erwarb.

Die polyphone Musik ist eine Schöpfung des Romanisch-Germanischen Mittelalters. Die Griechen kannten nur die Homophonie oder Einstimmigkeit und wussten von keiner anderen Begleitung als von derjenigen in Octaven (Antiphonie). In der Epoche der Karolinger wurde die Diaphonie ausgebildet, die erste Form der Mehrstimmigkeit, indem man „einer vorhandenen Melodie (einer vox principalis) eine zweite Stimme in Quarten- oder Quinten-Parallele hinzufügte“, welche „gleichsam der Contrapunkt der ersten war und den Namen Organum“ erhielt [1]). Dem zwölften Jahrhundert gehört die Entdeckung des eigentlichen Principes der Mehrstimmigkeit, der Gegenbewegung, des Discantus, und zwei Jahrhunderte später vernehmen wir zuerst die Bezeichnung „Contrapunctus“. So entwickelte sich genau in derselben Periode, in welcher die Gothische Architectur entstand und ihren Höhepunkt erreichte, auch die Gothische Tonkunst. Gleichzeitig geriethen zuletzt während des 15. und 16. Jahrhunderts auch die eine und die andere in eine übertriebene und phantastisch-ausschweifende Künstelei. Die Christenheit war davon bezaubert. Italien entnahm dem Norden nicht nur den Gothischen Baustil und die Technik van Eyck'scher Oelmalerei, sondern auch die Musik. Venedig wurde ein Mittelpunkt für dieselbe. Hier lehrten die Niederländer Dufay und Ockenheim und der Nordfranzose Josquin des Près. Hier ist 1545 das erste Buch vierstimmiger und fünfstimmiger Messen jenes Orlandus de Lassus gedruckt worden, der zugleich die vollkommenste Repräsentation und den Abschluss der Niederländischen Musikschule bildete [2]). Hier erzog schon seit 1527 Adrian Willaert aus Brügge als Capellmeister von San Marco Schüler und Nachfolger heran, so Cyprian van Rore aus Mecheln, Andrea Gabrieli aus Venedig und Gioseffo Zarlino aus Chioggia [3]).

---

[1]) Hucbald von Sanct Amand (c. 840 bis c. 930). Siehe Bellermann in der Allgemeinen Deutschen Biographie XIII. 276.

[2]) W. Bäumker in der Allgemeinen Deutschen Biographie unter „Lassus“.

[3]) Emil Naumann, Das goldene Zeitalter der Tonkunst in Venedig. Berlin 1876.

Aber sollte sich das Italien der Renaissance, der Revolution gegen alle Gothische Wissenschaft und Kunst, die durch und durch Gothische Musik des Nordens gefallen lassen? Von zwei sehr verschiedenen Seiten her erfolgte der Angriff auf dieselbe. Um den Geist des Lutherthums abwehren zu können, musste die verweltlichte Kirche wieder himmlischer werden, und von diesem Zuge nach oben erfasst, wollte der Papst Marcellus sogar die Musik aus den Gotteshäusern verbannen, weil sie durch ihre Formenkünstelei und ihr scholastisch-speculatives Wesen alle Innigkeit und Hoheit des religiösen Eindruckes verloren hatte. Da war es denn Palestrina, der Schüler des ächt protestantisch fühlenden Claude Goudimel, welcher die Tonkunst dem Gottesdienste rettete, indem er sie desselben wieder würdig machte. Auf den gänzlichen Bruch mit der Gothik zielte dann die Erfindung der Oper in Florenz; eine rein weltliche Kunst, durfte sie auch die Tendenz aussprechen, zu der heidnisch-klassischen Musik zurückzukehren. Wenn unter der Last und dem Geschnörkel des Contrapunktes die Worte versteckt oder erdrückt wurden, so sollte jetzt die Musik sich unterordnen und eine Dienerin der Poesie werden. Man ersann den „Stilo rappresentativo" und hielt ihn für die Wiedergeburt der Griechischen musikalischen Declamation, während er in Wirklichkeit wohl weit mehr dem alten Psalmodieren des Gregorianischen Gesanges glich. Die Begleitung war ein bezifferter Bass, der durch das Clavier, durch Lauten verschiedener Grösse und durch die Bassviole gespielt wurde. Als Einleitung gab man ein Madrigal d. h. ein Gesangstück ohne Text, und für das instrumentale Zwischenspiel begnügte man sich mit wenigen Accorden. Die Instrumentalbegleitung des Sologesanges sollte blos eine harmonische Stütze für die Sicherheit der Intonation sein. So entstand das Secco-Recitativ. In der Mitte oder am Schlusse desselben wurden kurze melodische Sätzchen gegeben, welche Arioso hiessen und damit auf die in der Kirchen- und Kammermusik entwickelten Arien als auf ihren Urgrund hindeuteten [1]). Die Dichter der Operntexte holten sich ihre Stoffe aus dem Reiche der Mythologie und der Sage, dem idealen Heim aller redenden und bildenden Künste. Venedig begeisterte sich alsbald für die Florentiner Schöpfung. Hinter der Kirche San Cassano entstand das „Neue Theater", das erste Opernhaus Europas, das nicht für einen Hof, sondern für ein ganzes Volk erbaut wurde, und feierte mit der „Andro-

---

[1]) Riemann, Musik-Lexicon.

meda“ von Manelli aus Tivoli 1637 seine Eröffnung[1]. Capellmeister von San Marco geworden, führte der Cremonese Claudio Monteverde das Werk der Florentiner Peri und Caccini durch seine Compositionen für das „Neue Theater“ zu reicherer und freierer Entfaltung. Bis zum Jahre 1727 sind aus Privatmitteln in der Lagunenstadt 15 Opern-Unternehmungen zu Stande gekommen, und bis 1734 haben 40 Componisten etwa 400 Opern geschaffen[2]. Der grosse Händel componierte hier Anfang 1708 die „Agrippina“, die sich Jahrzehnte auf der Bühne behauptete und den Ruhm seines Namens über ganz Italien trug[3]. Antonio Lotti zeichnete sich damals durch die vielen Werke aus, die er für die Kirche oder das Theater schrieb, und wurde der Begründer der neuen Schule Venedigs genannt, wie Willaert der Begründer der alten hiess. Sein Schüler Baldassare Galuppi, geboren 1706 auf dem Inselchen Burano, setzte Kirchenmusik, componierte über 50 Opern und erlangte namentlich durch seine komischen Stücke vielen Beifall.

Inzwischen hatte Alessandro Scarlatti (1649—1725) das Musik-Drama zu ganz neuer Pracht und Herrlichkeit geführt. Er wurde der Urheber des Recitativo accompagnato, das den Instrumenten Raum und Freiheit gewährend, ausserordentlich an musikalischem Reiz und an Bedeutung gewann. Er schuf die sogenannte grosse Arie, welche mit einem Instrumental-Ritornell anhebend, in ihrem ersten Gesangestheile dem Sänger Gelegenheit zu reichster Offenbarung seiner Stimmenschönheit bietet, im zweiten Theile harmonische und contrapunktliche Mittel zur Geltung kommen lässt und zum Schlusse eine Wiederholung des ersten Gesangestheiles mit der Fülle der Verzierungen fordert. Die Ouverture gestaltete sich unter Scarlatti's Händen zur Sinfonia, zu wirklich polyphoner Musik; sie beginnt mit einem Allegro, bringt als Gegensatz dazu ein Grave und endigt mit einem Allegro oder Presto. Ganz Europa wurde für die Neuerung eingenommen. Vielleicht ist es nicht zufällig, dass der Neapolitaner Porpora, der sich zu Scarlatti feindlich stellte, wiederholt und jedes Mal auf längere Zeit seit 1725 in Venedig Anstellungen bekam. Doch selbst die stolze Republik konnte sich der Macht der Süditaliener nicht entziehen. Der Deutsche Johann Adolf Hasse, der von Porpora zu Scarlatti übergegangen war und 1727 nach Venedig kam, vermählte sich hier 1730 mit der Sängerin Faustina Bordoni und liess seinen

---

[1] Marpurg, Historisch-kritische Beyträge.

[2] Marpurg, a. a. O. Angeführt von E. Naumann a. a. O.

[3] Chrysander in der Allgemeinen Deutschen Biographie XII. 779.

„Artaserse" aufführen. Der Deutsche Gluck, noch ganz von den Süditalienern abhängig, lieferte 1742 für das Theater San Samuele „Cleonice" (oder „Demetrio") und 1743 für das Theater San Crisostomo „Ipermnestra", beide mit Texten von Metastasio. Domenico Terradellas aus Barcellona (1711 bis 1751), ein Schüler des Neapolitaners Durante, componierte Metastasio's „Artaserse" zum Carneval 1744 für das Theater San Crisostomo. Spanier und Söhne des Nordens huldigten auf Italischem Boden der Italischen Kunst.

„Glückliches Land, rief Rousseau einmal aus, dessen Bewohner von der Natur jenen ausgezeichneten Geschmack erhielten, der sie für die Reize der schönen Künste empfänglich macht!" [1]) Gewiss, „es gab eine Zeit, wo auch Italien barbarisch war, und selbst nach der Wiederherstellung der anderen Künste, die ihm alle Europa verdankt, hat hier die langsam sich entwickelnde Musik gar nicht leicht diejenige Reinheit des Geschmackes erhalten, die man heute hier erstrahlen sieht". Aber Italien erhielt sie, und erhielt sie nach Rousseau durch sich allein. Denn wahrhaft verblendet in seinem Widerwillen gegen alles „Gothische" ergrimmte er darüber, dass sich der Abbé du Boz „abquälte, den Niederländern die Erneuerung der Musik beizulegen". „Das könnte, höhnte er, meinetwegen zugestanden werden, wenn man ein Gefüllsel (remplissage) von Accorden Musik nennen wollte; wenn aber die Harmonie nichts ist als die allgemeine gemeinsame Basis, und einzig und allein die Melodie den besonderen Character ausmacht, so ist die moderne Musik nicht nur in Italien entstanden, sondern scheint die Italienische Musik auch allein Lebensfähigkeit zu haben. Zur Zeit Orlandus' und Goudimel's machte man Harmonie und Töne, und Lulli fügte etwas Cadenz hinzu; aber Musik gemacht haben zuerst die Corelli, Buononcini, Vinci, Pergolesi" [2]). Wie Cicero von Homer, sagte dann der Genfer Bürger von Pergolesi, „dass schon ihn würdigen zu lernen, ein Beweis für den Fortschritt im musikalischen Verständniss wäre". „Das Vergnügen der Harmonie, erläuterte er seine Worte, ist blos ein Vergnügen rein sinnlichen Empfindens, und der sinnliche Genuss dauert niemals lange, aber das Vergnügen der Melodie . . . ist ein Vergnügen der inneren Antheilnahme und des Gefühles, das zum Herzen spricht, und das vom Künstler kraft seines Genies stets unterhalten und erneuert werden

---

[1]) Oeuvres. VI. 242.
[2]) Oeuvres. VI. 183.

kann.“ Die vierstimmigen Psalmen mit den Arien der Italienischen Oper vergleichend, fand Rousseau, dass jene allerdings im Anfange Mark und Bein erschüttern, aber nach wenig Minuten erfolge Abspannung, Gleichgiltigkeit, Langeweile. „Dagegen erinnere ich mich, fährt er fort, in der Oper Venedigs von einer schönen, gut ausgeführten Arie niemals auch nur im Entferntesten gelangweilt zu sein; so lang sie war, ich widmete ihr eine immer frische Aufmerksamkeit und hörte sie am Schlusse mit noch grösserem Interesse als am Anfange“ [1]). Ermattet und ermüdet von seiner anstrengenden Berufsarbeit, ist er allerdings einmal selbst im Theater San Crisostomo eingeschlafen. Aber eine rauschende glänzende Arie öffnete ihm plötzlich wieder Ohr und Auge, und bei den süssen Klängen fühlte er sich wie im Paradiese, und wie von Engelsstimmen umtönte es ihn

Conserva mi la bella
Che si m'accende il cuor [2]).

Im Stadtviertel San Geremia nicht weit vom Ghetto vecchio, bei der Brücke San Giobbe, die über den Canale Canareggio führt: dort lag zu Rousseau's Zeit das Palais der Französischen Gesandtschaft, das noch heute zum guten Theil erhalten ist. Von der Familie Loredan im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts erbaut, zeigt es den üppig reichen, weichlichen und überladenen Stil, wie ihn Baldassare Longhema liebte. Die Wohnung des Secretärs befand sich im zweiten Stockwerke [3]). Unten am Canal war seine Gondel. Ein bestimmter Diener stand zu seiner beständigen Verfügung. In allen vornehmen Theatern hatte er einen Platz im ersten Range, und Venedig besass deren eine erstaunliche Zahl: so San Salvator, gewöhnlich San Luca und heute nach Goldoni benannt, Sant Angelo (heute Rossini), San Crisostomo (heute Malibran), San Samuel und andere mehr. Die Republik vertheilte unter die fremden Diplomaten gewisse Logen, und es war Sache des „hochausgezeichneten Collegs“ für auswärtige Angelegenheiten, alljährlich diese Vertheilung zu besorgen. „An den Pforten desselben“ erschien denn auch der Sitte gemäss am 9. September 1743 der Legationssecretär Rousseau im Auftrage seines Herrn. Man überwies ihm für die Herbstsaison von 1743 sowie für den Carneval und Himmelfahrt 1744 die Logen No. 13 in San Crisostomo, No. 10 in

[1]) Oeuvres. VII. 339.
[2]) Oeuvres. VIII. 222.
[3]) L'Art, Revue hébdomadaire. 1877. S. 132—137. (Ein Aufsatz von Victor Ceresole über Rousseau's Aufenthalt in Venedig.)

Sant Angelo, No. 17 in San Salvator und No. 18 in San Samuel[1]). Die Benutzung der Logen durch die Herren im Hôtel de France erfolgte dann der Art, dass sich an den Tagen, wo gespielt wurde, zuerst der Graf Montaigu die seinige wählte, und darauf der Rangordnung gemäss der Secretär und die Gentilshommes ihre Entscheidung trafen. Im Theater San Crisostomo wurde in der Herbstzeit 1743 die Oper „Arsace“ gegeben, und während des Carneval 1744 die Oper „Artaserse“ von Terradellas. Welche Stücke aber auf den übrigen Bühnen zur Aufführung kamen, konnte ich leider nirgends erfahren. Die Vorstellungen dauerten sehr lange, gewöhnlich fünf, zuweilen wohl sechs Stunden. Einen grossen Theil der Zeit nahmen die Zwischenacte hinweg. Die Theater waren das Stelldichein der Gesellschaft. Die vornehme und elegante Welt in den Logen schien oft nur ihrer selber wegen da zu sein; man schwatzte und kicherte, man ass und spielte sogar noch während der Vorstellung, bis eine brillante Arie oder ein hervorragender Virtuos die allgemeine Aufmerksamkeit erzwang. Aergerlich, ja empört über solche Unsitte, entzog sich Jean-Jacques der Gesellschaft, drückte sich in eine stille dunkle Ecke und lauschte da dem langen Schauspiele vom Beginne bis zum Schlusse mit begierigem Entzücken.

Aber noch über die Leistungen der Oper stellte er den Chorgesang in den vier „Schulen“ oder Erziehungs-Anstalten unbemittelter Mädchen, in dem Ospedale della Pietà, dem Ospedaletto die San Giovanni e Paolo, den Incurabili und den Mendicanti. Vorzügliche Musiker ertheilten hier den Unterricht und leiteten die Aufführungen. Der Neapolitaner Porpora, der 1725 an der Pietà und den Incurabili thätig war, war 1744 Director des Ospedaletto, und ein Meister wie Galuppi aus Burano lehrte nachmals an den Mendicanti. Das letztgenannte Conservatorium erfreute sich dann eines besonderen Ansehens, wie denn der Engländer Burney 1770 rühmte, dass hier die Mädchen vortrefflich sängen, wahre Nachtigallen wären, und die Instrumentalmusik ausgezeichnet genannt werden müsste[2]). So war es auch in Rousseau's Zeit. Zu den Concerten, die Sonnabends, Sonntags und an den Festtagen stattfanden, drängten sich die Freunde der Musik, und selbst die Sänger und Sängerinnen der Oper suchten hier ihren Geschmack zu vervollkommenen[3]). Rousseau fehlte hier

---

[1]) L'Art a. a. O.

[2]) Charles Burney, The present state of music etc. in France and Italie etc. 139 und 147.

[3]) Oeuvres. VIII. 222.

nie. Hinter Gitterwerk auf einer Tribüne sang der starke Mädchenchor, begleitet von einem reichen Orchester, während der Vesper Motetten, die von den grössten Meistern der Halbinsel componiert waren. „Die Reichthümer der Kunst, bemerkte der Französische Secretär, der ausgesuchte Geschmack der Melodien, der richtige Vortrag: alles wirkte in diesen köstlichen Concerten zusammen, um einen Eindruck hervorzubringen, der sicherlich nicht dem Französischen guten Modeton entsprach, aber dem sich doch kein Menschenherz verschliessen konnte.“ Weder in Italien noch in der Welt überhaupt hätten sie ihres Gleichen. Und nun war ihm eins ganz besonders merkwürdig. Herrliche Compositionen für grossen Chor wurden hier ganz ausschliesslich von jungen Mädchen gesungen, und dennoch übten sie eine so wunderbare Wirkung aus, wie er sie sonst niemals von der Tonkunst an sich selbst erfuhr oder auf andere ausgehen sah. Diese Thatsache benutzte er später als ein Hauptzeugniss für seinen Satz, dass die Zusammensetzung der Chöre aus verschiedenen, ja aus allen möglichen Ober- und Unterstimmen zwar ein allgemeiner Gebrauch wäre, aber trotzdem nur auf Willkür beruhte und durchaus nicht von der Natur gefordert würde [1]).

Die Italienische Musik war die Musik der gebildeten Welt überhaupt geworden, und nur Frankreich behauptete, eine eigene Nationalkunst zu besitzen. Wir werden sehen, wie lange und mit welchen Gründen der Genfer Bürger in leidenschaftlicher Hingabe an dies Land und Volk nicht nur für die Berechtigung sondern auch für die Vorzüge wenigstens der Französichen Oper eingetreten ist. Allein auf manchen, und zwar auf sehr wichtigen Gebieten der Tonkunst musste er bald genug die unbestreitbare Meisterschaft der Italiener anerkennen. Wer setzte solche Melodien wie sie, wer besass wie sie die Kunst des Gesanges? „Ich sah in Venedig, erzählte Rousseau, einen Armenier, einen Mann von Geist, der nie Musik gehört hatte und vor dem man in einem Concerte erst den Französischen Monolog „Temple sacré, séjour tranquille“ und dann Galuppi's Arie „Voi que languite senza speranza“ eines Tages vortrug. . . . Ich bemerkte an dem Armenier während des Französischen Gesanges mehr Ueberraschung als Vergnügen, aber bei den ersten Tacten der Italienischen Arie bemerkte jedermann, dass sein Gesicht und seine Augen sich sanft erheiterten; er wurde bezaubert, er überliess seine Seele dem Eindrucke der Musik,

[1]) Oeuvres. VII. 345.

und sowenig er die Sprache verstand, die blossen Töne verursachten in ihm ein sichtbares Entzücken. Von diesem Augenblicke an durfte man ihn keine Französische Arie wieder zum Anhören geben" [1]. Ein Enthusiast für Rameau's „gearbeitete" und in der Harmonie volle, ja übervolle Compositionen, betonte Jean-Jacques diese Vorzüge vor der Italienischen Art und Kunst. Gar schön erschienen ihm noch die Messen und Motetten, die vier verschiedene Chöre und jeden Chor mit seinem besonderen musikalischen Motive (dessin) hatten. Die Tadler erinnerte er daran, dass doch auch in den Italienischen Kirchen noch solche Musik zu hören wäre. „Gewiss, entgegnete ihm der Spanier Terradellas, aber die wirklich grossen Meister lachen über solches Geräusch und Gelärm. Als junger Mensch liebte auch ich es, Geräusch zu machen; jetzt bemühe ich mich, Musik zu machen" [2]. Dass Rameau der einzige wissenschaftliche Theoretiker der Tonkunst war, bestritt kein Mensch südlich der Alpen; ebenso wenig jedoch zerbrach sich irgend jemand den Kopf über dessen Weisheit. Selbst der berühmte Geiger und Componist Giuseppe Tartini aus Istrien, der damals in Padua lebte, schien gleichgiltig dagegen zu sein, obwohl er schon vor dreissig Jahren die Combinationstöne entdeckt hatte und hierauf das System begründete, das er 1754 demjenigen Rameau's entgegenstellte.

Rousseau gieng noch ganz auf in Theorien und Gelehrsamkeit. Zum Glück bewahrte er sich dabei die Unmittelbarkeit des Gefühles. Als er die Barcarolen zum ersten Male hörte, wurde ihm zu Muthe, als ob er noch niemals singen gehört hätte. „Für's Volk gemacht, schrieb er, und oft von Gondolieren selbst gesetzt, haben sie soviel Melodie und einen so wohlthuenden Accent, dass es in ganz Italien keinen Musiker giebt, der nicht darauf versessen wäre, sie kennen zu lernen und zu singen. Der freie Eintritt, den die Gondoliere in die Theater haben, befähigt sie, ohne Kosten Ohr und Geschmack auszubilden, so dass sie ihre Melodien als Leute setzen und singen, welche ohne die Feinheiten der Musik zu ignorieren, doch die einfache und natürliche Art der Barcarolen festhalten. Der Text derselben ist gemeinhin mehr als naturwüchsig, gleich den Unterhaltungen derjenigen, die

---

[1]) Oeuvres. VI. 178. — Lord Marishal Keith machte in seinem Leben eine ganz ähnliche Erfahrung. (Burney, The present state of music in Germany etc. II. 119.)

[2]) Oeuvres. VI. 183. Note 1.

ihm vortragen; aber wem getreue Gemälde des Volkes zu gefallen vermögen, und wem vollends der Venetianische Dialect lieb ist, der wird von der Schönheit der Melodien hingerissen, und manche Liebhaber haben sich davon grosse Sammlungen angelegt“ [1]). Der Genfer Uhrmachersohn war einer der ersten, der die Ausseritalische Welt auf diese interessante Erscheinung hinwies, wie er denn auch die Venetianische Volksdichtung mit dem Schottischen Balladengesange zuerst zusammenhielt [2]). Und wenn Goethe tief bewegt wurde von der Weise, in der die Schiffer der Lagunenstadt Ariost und Tasso vortrugen, wenn er diesen wundersamen Brauch, der damals seinem Ende nahte, anschaulich und fesselnd der Nachwelt schilderte: so war es abermals Rousseau, der ihn darauf hingeführt und zur Würdigung desselben befähigt hatte [3]). Denn dieser erzählte schon 1767 in seinem „Dictionnaire de musique“ vom Barcarolen- und vom Tasso-Gesang, stellte die bedeutsame Erscheinung in ihr wahres und volles Licht und zeichnete drei verschiedene Arten von Tasso-Melodien auf, die nach seinem Tode in dem Werke „Les Consolations des misères de ma vie“ veröffentlicht wurden [4]). Hier lesen wir die „Psalmodie Venedigs“ unter der Ueberschrift „Tasso alla Veneziana“ und daneben die „Psalmodie von Florenz“ unter der Ueberschrift „Ottave alla Fiorentina“: beide mit demselben Texte: „Intanto Erminia fra l'ombrose piante“. Zum dritten erhalten wir dazu die „Psalmodie nouvelle sur le Tasse“ mit der Stanze „Canto l'armi“, und hierbei bemerkte Rousseau: „Diese Psalmodie kann leicht in dreiviertel Tact notiert werden, aber beim Vortrage darf man die Messung nicht merklich machen“, d. h. muss man mit einer Art Freiheit wie beim Recitativ verfahren. Das entsprach auch dem Vortrage der Gondoliere Venedigs. „Wir kennen, sagt Goethe, die Melodie ungefähr durch Rousseau, dessen Liedern sie beigedruckt ist; sie hat eigentlich keine melodische Bewegung und ist eine Art von Mittel zwischen dem Canto fermo und Canto figurato; jenem nähert sie sich durch recitativische Declamation, diesem durch Passagen und Läufe, wodurch eine Silbe aufgehalten und verziert wird.“

---

[1]) Oeuvres. VI. 353.

[2]) Oeuvres. VII. 25.

[3]) Goethe's Italienische Reise. (Hempel'sche Ausgabe der Werke.) XXIV. 533 u. s. w.

[4]) Les Consolations des misères de ma vie, ou Recueil d'airs, romances et duos par J.-J. Rousseau. A Paris etc. 1780. Hochfolio.

In den Jahren 1743 und 1744 wusste noch die Mehrzahl der Schiffer das „befreite Jerusalem“ grossen Theils, und einzelne sogar vollständig auswendig. Ganze Sommernächte unterhielten sie sich damit, dass sie immer abwechselnd, bald auf der einen Barke, bald auf der anderen, ein Stück der Dichtung nach dem anderen sangen. „Tasso's Werk, schliesst Rousseau, ist gewiss eine schöne Barcarole; vor ihm hatte allein Homer und nach ihm kein einziger Epiker die Ehre, gesungen zu werden“[1]).

Schon längst liebte er die „Gerusalemme liberata“. Wohl mochte man in Ariost's „Rasendem Roland“ die Wirklichkeit der Dinge selber, die beseelte und gleichsam zu Worte gekommene Natur sehen, aus jeder Stanze Tasso's hörte Jean-Jacques den reinsten und vollsten Klang der Menschenseele. Neben der Bibel, Plutarch und Montaigne wurde das „befreite Jerusalem“ sein Lieblingsbuch. Noch in spätester Lebenszeit sang er sich in der Stille Stellen daraus vor, und er erstaunte, welchen Genuss er immer daran fand. „Ohne es zu bemerken, schrieb er Ende 1768, kam ich gestern ganz in Thränen, als ich die Geschichte von Olindo und Sophronie sang“[2]). Es war derselbe Abschnitt, den er vordem schon in Französische Prosa übertragen hatte[3]). Zwischen dem Schicksale und Character Tasso's und dem seinigen gewahrte er eine seltsame Verwandtschaft. Auch der Italiener entbehrte der Kunst, in der Welt zu verkehren, und zog sich gern in die Einsamkeit zurück. Auf einem Spaziergange mit Aug' und Seele in die Natur verloren, sagte Tasso zu seinem Begleiter: „Siehst Du, das hier, das hier ist mein Gedicht“; und der Verfasser des Emile schrieb: „Ein einziges Buch liegt offen vor aller Augen da, es ist das der Natur. In diesem grossen und erhabenen Buche lerne ich seinen göttlichen Urheber kennen und ihn anbeten“[4]). Tasso war fromm, und Rousseau war es nicht weniger, obgleich er sich an keine der bestehenden Kirchen hielt. Schiffbruch leidend in den Stürmen des Lebens, verfiel der Italiener der Melancholie und Umnachtung des Geistes, und auch der Genfer schien später vollständig düsterem Wahne erliegen zu müssen; dann entdeckte er sogar in einer Strophe des „befreiten Jerusalem“ eine ganz bewusste und beabsichtigte Prophezeiung auf sein Erdenlos.

[1]) Oeuvres. VI. 353.
[2]) Oeuvres. XII. 125.
[3]) Oeuvres. XII. 283—299.
[4]) Oeuvres. II. 279.

Ich brauche nicht zu sagen, dass Rousseau eine selten gründliche und umfassende Kenntniss der Literatur Italiens sich aneignete. Als Dichter-Componist wurde er von den Meistern des Libretto, von Apostolo Zeno und namentlich von Metastasio angezogen. Aber wahre, eigentliche Operntexte schienen ihm eine Reihe Jahre hindurch nur die Werke Quinault's zu sein. In Metastasio sah er den Italienischen Racine. Er schätzte ihn als ächten Dramatiker, der die menschlichen Leidenschaften und insbesondere die Liebe wahr und ergreifend schilderte. Dass sich ein Werk leicht und rasch dem Gedächtniss einprägte, war für die Franzosen ein Beweis von dessen Vollendung, und die Italiener rühmten an Metastasio's Versen, dass Gelehrte und Ungelehrte dieselben beim ersten Hören oder Lesen behielten. Rousseau konnte das bestätigen; Stellen und Sinnsprüche des Italienischen Librettisten hatte er oft und gleich bei der Hand. Aber für Texte, wie sie das Musik-Drama fordert, wollte er dessen Dichtungen nicht gelten lassen; mit seinem Verstande verfocht er noch die Sache der Franzosen, während sein Herz schon für die Italiener schlug.

Da in Venedig alles leicht und billig zu haben war, so errichtete sich Jean-Jacques eine kleine Privatcapelle. Er miethete sich ein Klavier und versammelte jede Woche für einen „kleinen Thaler“ vier, fünf Musikanten um sich, um mit ihnen Stücke aus eben gehörten Opern zu spielen. Seine „Muses galantes“, so weit sie fertig waren, holte er dabei gelegentlich hervor. Sie fanden solchen Beifall, dass Theile derselben von dem grossen Orchester in San Crisostomo vorgetragen wurden, wo dann die „kleine reizende Bettina“ die Tänze ausführte.

Die Pflichten eines Legationssecretärs brachten Rousseau in Verbindung mit Leuten jeder Art und jeden Standes. Freundlich und hilfreich erwies er sich auch dem geringsten Franzosen. Mit tactvoller Haltung benahm er sich gegen die hohen Beamten der Republik des heiligen Markus und gegen die Mitglieder der Gesandtschaften anderer Nationen. Zum ersten Male freudig in einem practischen Berufe aufgehend, fühlte er sich auch behaglich und sicher in der Gesellschaft. Seine Freunde waren aus aller Herren Ländern. In vollen Zügen genoss er mit ihnen die Lust des Lebens. Während der Faschingszeit spielte er sogar einmal Hazard, aber obgleich er gewann, so fesselte es ihn doch nicht, und er that es nicht zum zweiten Male[1]). Dagegen bestrickten ihn immer wieder die schönen Frauen Venedigs.

---

[1]) Oeuvres. XII. 184.

Himmlisch wie ihren Gesang dachte er sich die Mädchen der Scuola dei Mendicanti, von denen ja die ältesten noch nicht zwanzig Jahre zählten, bis er durch ihren Anblick arg enttäuscht wurde. Aber von wirklich ungewöhnlicher Anmuth waren die Künstlerinnen der Theater. Der Spanier Fagoaga hatte sich jene „kleine reizende“ Tänzerin Bettina zur Geliebten erkoren, und die Freunde verbrachten in dieser Gesellschaft oft köstliche Abende. Auch die anderen jungen Männer, der Spanier Altuna ausgenommen, unterhielten solche Verhältnisse. Man plauderte und scherzte, man musicierte und tanzte mit den heiteren Schönen bis tief in die Nacht. Rousseau und der Secretär der Spanischen Gesandtschaft Carrio hatten den absonderlichen Einfall, ein eilf- bis zwölfjähriges Mädchen heranbilden zu wollen und mit edelem Sinne zu erfüllen. Anzoletta, so hiess sie, war ein sanftes liebliches Kind mit blonden Haaren. Da sie Stimme und Talent für Musik besass, besorgten ihr die Freunde ein Spinett und gaben ihr einen Gesanglehrer, der monatlich zwei Zechinen erhielt. Mit Lächeln und doch nicht ohne Rührung bemerken wir solche Züge in Rousseau's „Confessions“; aber wir denken andererseits nur an die Kunstform der Darstellung, wenn uns eben dort die Padoana, die Zulietta, die Courtisanen der Lagunenstadt geschildert werden, die über jeden Zauber der Verführung geboten. Der Genfer Bürger war nicht dazu angethan, im Genusse sich zu verlieren und unterzugehen. Er scherzte wohl brieflich mit dem Grafen von Charmettes, als ob er aus einem Stoiker zu einem Epikuräer geworden wäre[1]). Auch der Gräfin Montaigu schrieb er: „Ich habe meine Philosophie etwas derangiert, um mich mit den anderen Menschen in Einklang zu bringen“[2]); und in kecken Strichen entwarf seine gereimte Epistel an Freund Borde in Lyon ein Bild von der Ausgelassenheit des Venetianischen Carnevals[3]). Allein sein Sinn und seine Seele blieben stets und überall unter der Herrschaft des sittlichen und ästhetischen Idealismus. Nur im Kreise tüchtiger Männer und edler Frauen befand er sich glücklich. Eine innig schwärmerische und unvergängliche Freundschaft schloss er mit Altuna, einem jener vollendeten Charactere „wie sie einzig Spanien hervorbringt, und von denen es nur zu wenige für seinen Ruhm hervorbringt“[4]). Rousseau's Erscheinung und Wesen

[1]) Oeuvres. X. 39.
[2]) Oeuvres. X. 42.
[3]) Oeuvres. VI. 7 u. 8.
[4]) Oeuvres. VIII. 232.

hatte etwas Angenehmes und Gewinnendes. Kaum mittelgross, war er sehr zierlich und regelmässig gebaut. Seine Augen waren klein und tiefliegend, aber sie leuchteten und strahlten in überraschendem Glanze und verriethen zugleich die Leidenschaft seiner Empfindung und die Macht seines Genies. Die angeborene Scheu und Schüchternheit schien er überwunden zu haben. Er wunderte sich über sich selbst, wenn er in Maske und Mantel so sicher-stolz, als ob er zeitlebens in diesem Aufzuge gesteckt hätte, mit seinen Kameraden die Vergnügungen des Faschings in den Theatern und auf der Piazza San Marco aufsuchte[1]). Dieselbe Sicherheit zeigte er bei festlichen und feierlichen Staatsacten, wenn er im goldgestickten Leibrock, mit seidenen Strümpfen, mit eleganter Halsschleife und kostbaren Manschetten erschien. Als Geschäftsmann offenbarte er nicht allein ausserordentliche Kenntnisse und Klugheit, sondern auch imponierende Entschlossenheit und Muth. Er war wirklich in seinem Element. Aber allzubald wurde dies glückliche Dasein untergraben. Im Hôtel de France erwuchs gleichsam aus allen Ecken und Winkeln die Eifersucht und der Neid. Sogar der Gesandte Graf Montaigu, der ebenso dumm und schlecht als hochmüthig war, liess sich davon erfüllen, und schämte sich zuletzt nicht, seine schmutzige Habsucht und seine rechtswidrige und gewissenlose Gemeinheit an Rousseau auszuüben. Es kam zum Skandal und zum Bruche. Der Genfer Bürger erhob Klage vor dem auswärtigen Ministerium in Paris und ist fest gewillt gewesen, sie vor die Stufen des Thrones zu bringen. Am Ende musste er sich mit der Befriedigung seiner materiellen Forderungen begnügen. Aber das Schicksal rächte ihn. Graf Montaigu's Gesandtschaft endete nach kurzer Frist in schmachvoller Weise, während Rousseau noch um 1761 die Ehre zu Theil wurde, dass der Herzog von Choiseul seinen Austritt aus der Diplomatie bedauerte, und sich bereit erklärte, ihn mit Freuden und auf der Stelle in dieselbe wieder aufzunehmen[2]). Inzwischen hatte der ehemalige Secretär als Componist einen gefeierten Namen und als philosophischer Schriftsteller unsterblichen Ruhm gewonnen.

---

[1]) Oeuvres. X. 42.
[2]) Oeuvres. IX. 7.

Capitel 4.

Die Oper „Les Muses galantes".

Seit Anfang October 1744 war Rousseau wieder in der Hauptstadt Frankreichs. Wie in Venedig stand auch hier die öffentliche Meinung durchaus auf seiner Seite. Jedermann bewies ihm Hochachtung und Bedauern[1]). Blos die Baronin Beuzenval besass die Hoffahrt, sein Benehmen als plebejische Anmassung zu verurtheilen. „Ich habe Unrecht, Madame, schrieb er ihr im November 1744, ich habe mich getäuscht. Ich hielt Sie für gerecht, Sie sind adelig: ich hätte dessen eingedenk sein sollen, ich hätte fühlen müssen, dass es mir, dem Fremden und Plebejer, nicht geziemt, Recht gegen einen Edelmann zu fordern." Aber wie schildert er dann ihr diesen Edelmann! Und indem er den Grafen Montaigu persönlich vernichtet, vernichtete er zugleich den jämmerlichen Adel überhaupt, sofern er nur noch von dem Ruhme seiner Begründer zehrte[2]). So brach Jean-Jacques mit seiner Gönnerin und derem Kreise, freilich auch mit dem Jesuiten Castel, der ihn dorthin empfohlen hatte, und dem es nach der Weise seines Ordens beliebte, den Schwächeren dem Stärkeren aufzuopfern. Nach seinen herben Erfahrungen wollte Rousseau nichts mehr von einer Stellung im auswärtigen Amte wissen. „Ich ziehe es vor, erklärte er dem Leiter desselben, arm und frei bis an mein Ende zu leben, als auf einer so gefahrvollen Bahn meinen Weg zu machen"[3]). „Für einen Philosophen, höhnte später der alte Castel, ist es etwas stolz, dem Reichthum und den Ehrenstellen den Rücken zu kehren und sich ausschliesslich auf seine Talente zu verlassen"[4]). Aber Jean-Jacques hatte wirklich diesen Stolz.

In Gemeinschaft mit dem Spanier Altuna, der auch in Paris eintraf, verlebte er angenehm und nutzreich den Winter von 1744 auf 1745. Er diente dem vornehmen und edeln Freunde gewissermassen als Studienleiter und trieb mit ihm namentlich Philosophie und Chemie. Die Liebe, die Rousseau für Frankreich und die Franzosen hegte, war eben so lebhaft und vielleicht noch reger als je vorher. Gegen Maria Theresia, „die Königin von Ungarn", wurde damals der Oestrei-

---

[1]) Oeuvres. X. 50.
[2]) Oeuvres. X. 48. 49.
[3]) Oeuvres. X. 47.
[4]) (Castel), L'homme moral etc.

chische Erbfolgekrieg geführt. Man könnte nicht sagen, dass hier Louis XV. und seine Armee sonderlich reiche und glänzende Lorbeeren geerntet hätten; allein die selbstgefällige Nation wusste alles für sich zum Besten zu kehren, und durchaus im Geiste derselben verfasste der Genfer Bürger das Prosalustspiel „Les Prisonniers de guerre“, worin er mit schwungvollen Reden den König, seine Krieger und sein Volk verherrlichte, und worin er die gefangenen Soldaten in Feindeslande wenigstens die Herzen der Männer und Frauen erobern liess[1]).

Ignacio Emmanuel de Altuna kehrte Frühling 1745 über die Pyrenäen auf seine Herrschaft zurück, die bei Azcoylia in Biscaya lag; und abermals war Jean-Jacques ohne Mittel und Verdienst. Er vertauschte das Hôtel d'Orléans beim Palais Royal, wo er mit dem Freunde gewohnt hatte, mit seinem alten stillen Hôtel Saint-Quentin beim Palais Luxembourg. Wie schon so manches Mal sorgte auch jetzt Daniel Roguin für das Geld, das im Augenblicke nöthig war. Seine Zukunft baute Rousseau auf die Oper „Les Muses galantes“. Sie zu vollenden, zog er sich jetzt Monate lang von der Gesellschaft zurück. Rein mechanische und technische Arbeiten, die ihn langweilten, übertrug er dem jungen Philidor. Aber kaum dass sich dieser ein paar Mal mit dem Acte „Ovide“ beschäftigt hatte, so kam er nicht wieder; die verheissene Aussicht auf den Autoren-Antheil mochte ihm fraglich erscheinen, und er gieng auf Schachturniere hinaus in's Weite. Anfang Julius 1745 hatte Rousseau Text und Musik seines „heroischen Balletes“ fertig vor sich liegen. Mit dem Ertrage davon hoffte er zunächst seine Schulden zu bezahlen. Er bat Roguin, dass er die Oper beurtheilte, ob sie gut oder schlecht wäre. „Es ist nicht möglich, gestand er dem Freunde, dass die Stimmungen eines niedergeschlagenen und melancholischen Geistes seine Schöpfungen nicht beeinflussen; aber ich sehe schon so viele Hindernisse voraus, sie zur Verwerthung zu bringen, dass sie rein für nichts gut sein könnte, und dass ich mich sehr irre, wenn sie nicht den gewöhnlichen Erfolg aller meiner Unternehmungen hat. Wie dem sei, ich werde weder Mühen noch Sorgen sparen, die Schwierigkeiten zu überwinden“[2]). Daniel Roguin tröstete den Componisten mit rührender Liebenswürdigkeit[3]), und wie ein rettender Theatergott trat im rechten Augenblicke Herr von Gauffe-

---

1) Oeuvres. V. 129—141.

2) Oeuvres. X. 51.

3) Jansen, Jean-Jacques Rousseau. Fragments inédits etc. 2.

court auf, der aus Genf stammend, in Chambéry Rousseau's Freund geworden war. Er führte ihn bei Herrn von Popelinière ein, der ihm nützlicher als jeder andere Mensch in Paris für seine Zwecke werden konnte.

Jean-Joseph de Riche de la Popelinière, geboren 1692 in Paris und 1718 Generalpächter der Steuern geworden, verwendete ein grosses Vermögen auf Prunk und Vergnügen, auf geistigen Genuss und Wohlthun. Die Natur hatte ihm mannigfache Gaben und Talente verliehen. Er zeichnete ganz hübsch, er schrieb in Prosa und in Versen, er musicierte und componierte. Eine kleine Erzählung in Reimen (conte) galt für ein Prachtstückchen, und die Lustspiele, die er bei sich aufführen liess, wurden beklatscht, so dass er Lust bekam, sie drucken zu lassen, wie er 1760 einen Roman „Daira“ in zwei Bänden veröffentlichte. Das Publikum meinte freilich, dass ihn nur seine Gäste schmeichelten, oder dass feile Talente seine Feder führten. Aber so viel die Eintagspoeten seiner Zeit leisteten, so viel leistete auch er noch aus eigenen Mitteln. Seine Frau, die Tochter des Lustspieldichters Dancourt, war in ihrer Jugend Schauspielerin an der Comédie Française und lange Zeit nur seine Geliebte, bis ihn 1737 der Cardinal Fleury zur Ehe mit ihr nöthigte. Sie hatte die Anlagen und die Bildung ihres Berufes und alle Reize, wenn auch nicht alle Tugenden ihres Geschlechtes. Im Palaste der Rue Richelieu und draussen auf dem heiteren Besitzthum in Passy, wo sich nach Samuel Bernard's Vorgange die hohe Finanz gern ankaufte, führte das Ehepaar ein üppiges Leben. Hofleute, Geldgrössen und angesehene Fremde, Literaten und Künstler, Mitglieder der Bühnen und Berühmtheiten der Halbwelt sammelten sich im Salon Popelinière. Man nannte das Haus die Menagerie und den Hausherren den Sultan; wenn als seine Favoritin die schöne aber dumme Frau des Dichters Roy bezeichnet wurde, der dafür Bezahlung annahm, so wagte die Hausherrin wenigstens in der Stille galante Verhältnisse anzuknüpfen und zu unterhalten[1]). Ihr wie ihrem Gemahl wurde reicher Weihrauch gespendet. Marmontel lobte überschwänglich ihre Salonberedsamkeit und ihr Urtheil über literarische Werke. Voltaire pries sie als Polyhymnia, als die Muse des Gesanges. Denn auf's Höchste liebte sie die Musik, in der sie Rameau ausgebildet hatte. Den Generalpächter betitelte der Dichter der „Henriade“ als Maecenas oder Pollio, und Marmontel nannte

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. V. 238.

ihn den Medici, ja den Pericles der Finanzwelt, während Rameau sich zugleich selber kennzeichnete, wenn er ihn nicht nur als Apollon, sondern auch als Plutus verehrte. Ausser den genannten huldigten ihm auch der erfindungsreiche Vaucarson, die Maler Vanloo, La Tour und viele andere. Gastfreundschaftlicher als Herr und Frau von Popelinière konnte niemand sein. Der Noth und dem Talente öffnete sich leicht und weit ihre Börse. Für ihre Ausgaben reichte selbst das grosse Vermögen nicht aus. Ihren Freunden dienten sie zugleich mit jedem Eifer, jeder Mühe und Fürsorge, die zur Erreichung eines Zweckes nöthig war. Rameau erfuhr dies an sich in ganz einziger Weise. Popelinière war es, der in ihm drang, sein Genie auf die Oper zu richten, der ihm Dichter, und zu allererst Voltaire, für die erforderlichen Libretti gewann, und der die einflussreichen Kreise der Gesellschaft und die Machthaber der Presse für seinen Ruhm in Thätigkeit setzte. Und noch leidenschaftlicher als ihr Gemahl betrieb die Frau Generalpächter alles, was die Erfolge und Triumphe des Componisten zu sichern und zu mehren vermochte. Rameau bezeugte sich auch dankbar dafür; sonst eigensinnig und widerhaarig gegen jedermann, konnte er bei seinen beiden Gönnern liebenswürdig und gefällig sein. Popelinière freute sich überaus, dass manche seiner kleinen anonymen Compositionen weit und breit Gefallen erweckten, aber nichts konnte ihn so beglücken wie Rameau's Lob; und Rameau, dem sonst die blosse Höflichkeit schwer wurde, besass ihm gegenüber die Neigung und das Geschick rücksichtsvoller Schmeichelei. Er nahm Arbeiten von ihm in seine Opern auf: ein Menuet in die „Talens lyriques“, den zweiten Gesang der Hebe in „Castor et Pollux“, eine hübsche Erzählung in den „Temple de la gloire“ [1]). Die grösste Genugthuung für das Herz eines Mäcen bleibt jedoch der Frfolg seines Schützlings; sie wurde dem Generalpächter Popelinière voll und ganz zu Theil, und mit eifersüchtiger Liebe wachte er dann über den Ruhm Rameau's, in dessem lichten Glanze er sich sonnte als in seinem eigenen Werke. „Herr und Frau Rameau verbrachten gleichsam ihr Leben an seiner Seite, bald in Paris, bald in seinem schönen Hause zu Passy“ [2]), und der grosse Musiker schaltete und waltete

---

[1]) Denne-Baron in der Biographie Didot. Angeführt von Arthur Pougin, Rameau 43—48.

[2]) Maret, Éloge historique de M. Rameau. Angeführt bei A. Pougin, Rameau. 44. Note.

stets als Herr. „Er machte, wie man sagt, Regen und gut Wetter“ [1]).

Waren die Akademiker und Schöngeister, mit denen Rousseau 1742 und 1743 zu thun hatte, ausgesprochene Gegner Rameau's und Voltaire's, so betrat er jetzt einen Kreis in dem die Altäre der beiden Männer standen. Er zweifelte nicht, hier willkommen zu sein. Trotz Desfontaines und Fontenelle hatte er seine Götter nicht verleugnet, und sogar in Venedig hatte er sich seinen Enthusiasmus für Rameau bewahrt. „In der Meinung, dass derselbe das Werk eines seiner Schüler mit Vergnügen unter seinen Schutz nehmen würde“, wollte er ihm seine „Muses galantes“ vorlegen. Rameau schlug es ab, sie auch nur zu sehen; es wäre ihm unmöglich Partituren zu lesen; er würde zu sehr davon ermüdet. Popelinière bemerkte darauf, dass ihm die Composition vorgespielt werden könnte, und bot dem Autor an, Musiker zur Aufführung zu stellen. Rousseau wünschte sich nichts Besseres; Rameau willigte brummend ein, aber äusserte unaufhörlich, es müsste etwas Hübsches sein, diese Composition eines Mannes, der nicht von Musikanten herstammte, und der ganz für sich allein die Musik erlernt hätte. Jean-Jacques schrieb eilig aus seiner Partitur fünf, sechs Stücke auf, die er für die besten hielt. Man stellte ihm etwa zehn Musiker und für den Gesang die Herren Albert, Bernard und Fräulein Bourbonnais. Rameau gab gleich bei der Ouverture durch seine übertriebenen Lobsprüche zu verstehen, dass sie nicht von dem Genfer sein könnte. Er liess kein Stück ohne Zeichen der Ungeduld vorüber, aber bei einer Alt-Arie, deren Melodie männlich und volltönend, und deren Begleitung sehr glänzend war, konnte er sich nicht mehr halten: er schrie auf Rousseau mit einer Brutalität los, die jedermann Aergerniss gab; er behauptete, ein Theil dessen, was er eben gehört, wäre von einem vollendeten Künstler und der Rest von einem Ignoranten, der von Musik keine Ahnung hätte. „Und es ist wahr, heisst es in den „Confessions“, dass die Arbeit, ungleichmässig und ohne Regel, bald erhaben und bald sehr platt war, wie es die eines jeden sein muss, der sich zuweilen durch den Aufschwung des Genies erhebt, und dessen Wissen zur Stütze nicht ausreicht“ [2]). Was Rameau 1745 in der Gesellschaft sagte, wiederholte er 1755 in einer seiner Schriften. „Wer seine ersten Jahre, lesen wir da, an einem Orte verbringt, wo man selten

---

[1]) Oeuvres. VIII. 236.
[2]) Oeuvres. VIII. 236. 237.

Musik hört, der kann gewiss nicht mit den wohlangelegten Köpfen unter solchen Nationen in eine Reihe kommen, bei denen die Musik herrscht. . . . . . . Man giebt sich für einen Componisten aus, man glaubt Leuten von Geschmack ungestraft Musik von ganz entgegengesetzten Stilarten bieten zu können, als ob sie aus ein und derselben Quelle hervorgiengen; man bildet sich ein, ohne Zweifel aus Mangel an Gefühl und Kenntniss, dass niemand einen solchen Widerstreit bemerken würde. Mir fällt eine Thatsache ein, für die es mehrere Zeugen giebt, und die ich glaube anführen zu dürfen, um zu zeigen, wie leicht es ist, jeden, der nicht prüft, zu täuschen. Vor 10 oder 12 Jahren liess ein Privatmann (Rousseau) bei einem Herrn (de la Popelinière) ein Ballet von sich aufführen. . . . Zu meiner Ueberraschung fand ich darin sehr schöne Violin-Arien in durchaus Italienischem Geschmacke und gleichzeitig Allerschlechtestes in Französischer Instrumental- und Vocal-Musik, ja Lieder, deren Melodie im höchsten Grade platt, und deren Begleitung Italienisch und im höchsten Grade hübsch war. Dieser Contrast überraschte mich, und ich stellte an den Autor einige Fragen, auf die er so übel antwortete, dass ich, wie ich es mir schon dachte, nun deutlich sah: die Französische Musik ist sein Werk, und die Italienische hat er geplündert. . . . Sehr gute Stücke zu plündern, ist diesem Autor nicht unmöglich, weil man, auch ohne Genie, ohne Gehör und ohne Gefühl, ohne Erfahrung und ohne Kenntniss, doch nicht absolut eines gewissen Geschmackes zu ermangeln braucht; aber dieser Grad von Geschmack ist so gewöhnlich, dass er kein Lob verdient, ja nicht einmal den Namen Geschmack, der für ein verfeinertes Gefühl vorbehalten ist: überdies erweist man ihm vielleicht noch eine Gunst, da er ganz wohl die Wahl nach dem Hinweise eines dritten oder nach dem öffentlichen Beifalle getroffen haben kann“ [1]). Das ist keine Kritik, muss jeder Leser erkennen, das ist grenzenlose Gehässigkeit, ist der Erguss einer Bosheit von wenig Geist und von viel Gift und Galle. „Rameau, sagt Rousseau in den „Confessions“, versteifte sich darauf, in mir nur einen armseligen Plünderer ohne Geschmack und ohne Talent zu sehen. Die Umstehenden und namentlich der Herr des Hauses, — der die Aufführung der „Muses galantes“ 1745 veranlasst hatte, — waren anderer Meinung. Herr von Richelieu, der damals oft den

[1]) Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie etc. A Paris etc. 1755. S. 7 und namentlich S. 40—44.

Herrn und, man weiss es, auch die Frau von Popelinière oft besuchte, hörte von meinem Werke reden, und er wollte es vollständig kennen lernen, in der Absicht, falls er damit zufrieden wäre, es am Hofe zu geben. Es wurde mit vollem Chor und vollem Orchester auf Kosten des Königs bei Herrn von Bonneval, dem Intendanten der Hofunterhaltungen, zur Aufführung gebracht. Francoeur dirigierte; die Wirkung war überraschend. Der Herzog Richelieu äusserte beständig seine laute Bewunderung und seinen Beifall; und am Ende eines Chores im Tasso-Acte stand er auf, kam auf mich zu, drückte mir die Hand und sagte: „„Herr Rousseau, das ist Harmonie, die entzückt; ich habe nie etwas Schöneres gehört, ich will dies Werk in Versailles geben lassen.““ Frau von Popelinière, die zugegen war, sprach keine Silbe. Rameau, obgleich eingeladen, hatte es nicht über sich gebracht, zu kommen. Am anderen Morgen empfieng mich Frau von Popelinière sehr hart bei ihrer Toilette, bemühte sich mein Stück herunterzuziehen, und erklärte mir, dass Herr von Richelieu, wenn ihn anfangs etwas Flitter verblendet hätte, davon sehr zurückgekommen wäre: sie rieth mir, nicht auf meine Oper zu rechnen. Gleich nachher kam der Herzog und führte eine ganz andere Sprache, sagte mir schmeichelhafte Dinge über meine Talente und schien mir nach wie vor gewillt, mein Stück vor dem Könige zu geben. „„Blos der Tasso-Act, bemerkte er, ist am Hofe unmöglich; Sie müssen einen anderen machen““ [1]).

Auf dies eine Wort hin schloss sich Rousseau wieder bei sich ein und hatte in drei Wochen an Stelle des Tasso einen anderen Act gemacht, dessen Gegenstand der von einer Muse begeisterte Hesiod war. Da erhielt er in einem neuen Auftrage Richelieu's einen neuen Beweis von dessen Achtung und Wohlwollen.

Der Krieg, den Friedrich d. G. 1744 begann, hemmte den Siegeslauf Maria Theresia's gegen die Bourbonen und deren Verbündete. Bei Fontenoi schlug der Marschall von Sachsen nach blutigem Ringen den Herzog von Cumberland. „So Ruhmreiches, schrieb Voltaire, haben Frankreichs Könige seit drei Jahrhunderten nicht vollbracht.“ Auch in Italien erlagen die Oestreicher, und der Herrscher Grossbritanniens wurde von dem Prätendanten Eduard in seinem eigenen Reiche bedroht. Der Jubel der Franzosen nahm kein Ende. In

[1]) Oeuvres. VIII. 237.

Louis XV. und zugleich in der Marquise Pompadour, deren Stern in diesem Augenblicke aufgieng, feierten alle Geister die Träger und die Urheber des nationalen Glanzes und Ruhmes. Die Vertreter der Wissenschaft und Kunst leisteten Unerhörtes im Byzantinismus der Schmeichelei, und weit übertraf darin alle zusammen der Dichter Voltaire. Der Maitresse, die über das Herz des Königs gebot, wurde mit einer Hingabe gehuldigt, als ob sie der gute Genius von Frankreich wäre. Die Selbstsucht drängte sich an sie mit einer Schamlosigkeit heran, die ohne Gleichen geblieben ist. Sie war nach Rousseau's Ausdruck „eine Art Premier-Minister“; „die Regentschaft des Unterrockes begann mit ihr“, sagte Friedrich d. G. Die politische Macht, nach der Richelieu trachtete, konnte er nur durch die Pompadour erlangen und behaupten. Für diesen Zweck glaubte er nichts Geeigneteres zu thun, als wenn er unablässig sie und den König in Festen verherrlichte und ergötzte. Waren ihm alle Mittel dafür recht, so standen ihm dafür auch alle Talente unbedingt zur Verfügung. „Wenn die Römer, äusserte sich Voltaire in galanten Versen an die Pompadour, für Cäsar's Siege der göttlichen Cleopatra ihre Verehrung bezeugten, so erweisen wir sie der göttlichen Étioles für die Siege Louis XV.“[1]). Für einen Dichter gab es nichts Unerträglicheres und nichts Demüthigenderes, als mit Rameau zusammen an einer Oper zu arbeiten. Voltaire hatte das noch vor Kurzem wieder bei der „Princesse de Navarre“ erfahren. Gleichwohl liess er sich jetzt herbei, mit ihm zusammen den „Temple de la gloire“ zu machen. „Ich werde sein Sclave sein, schrieb er an den Herzog Richelieu, um Ihnen zu zeigen, dass ich der Ihrige bin“, wobei er sich denn zugleich von Neuem zu Huld und Gnaden der königlichen Maitresse empfahl[2]). Noch andere Werke wurden für die Festlichkeiten vorbereitet. Aber gleichzeitig sollte auch die „Princesse de Navarre“ umgestaltet und den veränderten Verhältnissen angepasst werden. Da nun weder Rameau noch Voltaire Zeit hatten, auf dies ihr Werk von 1744 zurückzugehen, so übersandte Richelieu den Text und die Partitur an Rousseau mit dem überaus ehrenvollen Auftrage, die Oper, welche der grösste Dichter und der grösste Musiker der Nation geschaffen hatten, ganz nach eigenem Wissen und Wollen umzuformen.

Aufrichtig bescheiden und mit gebührender Ehrfurcht dankte der

---

[1]) Desnoiresterres, Voltaire. III. 12. 13.
[2]) Ebendort. III. 2.

Genfer Bürger ablehnend für diese Auszeichnung. Aber der Herzog bestand auf seinem Willen, und Rousseau musste gehorchen. Er setzte sich mit Ballot de Sauvot in's Einvernehmen, der zu den Hausfreunden Popelinière's gehörte, und der für Rameau eigene Texte lieferte oder für ihn diejenigen Anderer zurechtstutzte. An Voltaire's Versen änderte er so wenig wie möglich, kaum einzelne Worte; selbstständig fügte er nur ein neues Recitativ hinzu, wie es der Gang der Handlung erheischte. So verwandelte er die „Princesse de Navarre“ in „Les Fêtes de Ramire“. In etwa sechs bis acht Wochen hatte er die peinliche Umarbeit des Textes und der Musik vollendet, und liess ersteren durch Ballot dem grossen Dichter vorlegen. Zugleich schrieb er demselben am 11. December 1745 einen Brief, worin er sich unter Versicherung seiner fünfzehnjährigen und vollkommenen Hingabe bei ihm für ein Unterfangen entschuldigte, an das er sich nur auf Befehl Richelieu's gewagt hätte. Ganz unterwürfig bat er ihn, seine Veränderungen des Stückes durch würdigere zu ersetzen, und bei seinem Recitativ diejenigen Stellen anzudeuten, wo er sich vom Wahren und Schönen, das hiesse von dem Gedanken Voltaire's entfernt hätte[1]). Betonte er nun, und nicht ohne berechnete Klugheit, dass ihm überhaupt gar nicht als Dichter sondern als Musiker die Bearbeitung der „Princesse de Navarre“ vom Herzoge aufgetragen wäre, so fällt es um so mehr auf, dass er dem Componisten Rameau durchaus nicht die ehrerbietige Rücksicht wie dem Dichter Voltaire zollte. Er würdigte ihn keiner Zeile, keines Wortes. Damit ihm aber der brutale Mann keine Vorwürfe machen könnte, liess er dessen Arien vollständig wie sie waren. Dagegen machte er ausser einigen kleineren Stücken die Ouverture und das Recitativ ganz allein und nach seinem eigenen Geschmacke. War er in den „Muses galantes“ noch von der Französischen Musik beherrscht, so schuf er jetzt zum ersten Male im Geiste der Italiener, und achtete doch streng darauf, dass die neuen Theile mit denjenigen Rameau's in Einklang kamen: ohne in sich selber geschädigt oder beeinträchtigt zu werden, sollten die verschiedenartigen Stücke als organische Einheit wirken. „Sie vereinigen zwei Talente, antwortete Voltaire am 15. December, die bis jetzt immer getrennt waren. Für mich sind das schon zwei gute Gründe, Sie zu schätzen und zu lieben. Um Ihretwillen bedauere ich, dass Sie diese beiden Talente auf ein Werk verwenden, das deren gar

---

[1]) Oeuvres. X. 52.

nicht würdig ist. . . . Glücklicher Weise ist es in guten Händen. . . . Ich zweifele nicht, dass Sie alle Fehler verbessert haben. . . . . Die Fürstin Grenadine wird zu schnell aus einem Gefängnisse in einen Garten versetzt, und da auch ein Spanischer Grande noch immer kein Hexenmeister ist, so muss dieser Vorgang natürlicher und verständlicher werden“ [1]).

Auf der Bühne der Oper in Paris wurden die Proben der „Fêtes de Ramire“ abgehalten. Weder Voltaire noch Rameau waren zugegen. Die Vertretung des letzteren hatte die Frau von Popelinière übernommen. Die endgiltige Entscheidung traf der Herzog von Richelieu. Mit herber Strenge übte die kritische Dame ihr Amt. Gleich den ersten Monolog verurtheilte sie als reine Leichenmusik, wogegen der Herzog darauf hinwies, dass die Worte des Dichters „O mort! viens terminer les malheurs de ma vie“ ohne jede Frage eine solche Behandelung erforderten. Was von ihrem Meister Rameau war, lobte die Frau Generalpächter, während auch nicht ein Stück Rousseau's vor ihren Augen Gnade fand. Jedes Mal ergriff Richelieu für letzteren das Wort, aber als galanter und begünstigter Liebhaber der Sachwalterin Rameau's opferte er ihr am Ende auch seine Einsicht und sein besseres Wissen und Wollen. Rousseau erhielt die Weisung, seine Arbeit zu verändern und sich dafür denn doch auch mit Rameau zu verständigen. Um nichts in der Welt hätte er das gethan. Unwille und Schmerz bemächtigten sich seiner Seele, und die heftige Erregung warf ihn auf's Krankenlager. Monate lang blieb er an's Zimmer gefesselt. Frau von Popelinière übergab die Oper an Rameau, damit er die Composition des Genfers verbesserte. Aber der Meister begnügte sich damit, die Ouverture als zu Italienisch zu verwerfen und statt ihrer diejenige vorzuschlagen, welche für die „Muses galantes“ gesetzt wäre. Nicht einmal dazu bequemte sich der stolze und starre Jean-Jacques. Und so wurden denn die „Fêtes de Ramire“ auf der Bühne der Petites Écuries zu Versailles vollständig in derjenigen Gestalt aufgeführt, die Rousseau ihr verliehen hatte. Es geschah am 22. December 1745. Derjenige, der sich so viele Jahre daher über Alles gesehnt hatte, eins seiner Werke auf dem Theater zu sehen, lag jetzt leidend in seinem Zimmer. Mit Aufregung und

---

[1]) Voltaire's Originalbrief befindet sich in der Bibl. von Neuchâtel. — Abgedruckt ist er in Voltaire's Correspondenz und in Rousseau's Confessions (Oeuvres. VIII. 238). — Vergl. Desnoiresterres. Voltaire. III. 42.

Spannung dachte er an das Schicksal der Oper. Um raschen brieflichen Bericht ersuchte er den königlichen Haushofmeister Herrn Valmalette, den Schwiegersohn seines Landsmannes und Verwandten Mussard. Der Erfolg der „Fêtes de Ramire“ war nicht übel. Kenner äusserten sich sehr zufrieden, und von Seiten des grossen Publikums konnte Rousseau eigentlich kein schöneres Lob erwarten, als dass man seinen Antheil an der Oper von demjenigen Rameau's und Voltaire's nirgends unterschied. Er selber rühmte noch in späterer Zeit an dem Recitativ wenigstens die Kraft, die angemessene Accentuation und vornehmlich die Modulierung. Aber kaum ein Dutzend Leute erfuhren, wie das musikalische Festspiel entstanden war. Auf dem Titel des Textbuches, das in Quart gedruckt 14 Seiten enthielt, standen weder die Namen Rameau's und Voltaire's noch derjenige Rousseau's; niemand weiter als Laval, der Verfasser des zugehörigen Balletes, war hier genannt[1]). Irgend welche öffentliche Anerkennung hatte also der Bearbeiter der Dichtung und Musik der „Fêtes de Ramire“ nicht zu erwarten. Leider ist bis heute ihm auch noch nicht ein einziger Herausgeber seiner Werke gerecht geworden. Denn fast mit demselben Rechte wie in denjenigen Voltaire's verdiente in den seinigen das Libretto zu stehen. Sollte es endlich gedruckt werden, so muss man durch besondere Typen alle diejenigen Worte und Theile kennzeichnen, worin sich die „Fêtes de Ramire“ von der „Princesse de Navarre“ unterscheiden, und der Leser wird dann auf der Stelle den Antheil erkennen, den Rousseau an dem Werke hatte. In gleicher Weise könnte man seinen Antheil an der Composition sicher stellen, wenn es gelänge, sowohl die Partitur der „Fêtes de Ramire“ wie diejenige der „Princesse de Navarre“ wieder an's Licht zu ziehen.

Ein Schützling Richelieu's, ein Bekannter der Marquise Pompadour, welche eben noch als Madame d'Étioles im Salon Popelinière verkehrte, und ein Freund des jungen Abbé Bernis, welcher jetzt der Geheimsecretär der allmächtigen Schönen war: so durfte Jean-Jacques in seiner Noth und Armuth zuversichtlich auf reiche Belohnung rechnen. Allein der Herzog von Richelieu, der im Frühling 1746 in's Feld zog, vergass nach der Weise vornehmer Herren die Arbeit zu bezahlen, die er bestellt hatte, und weder vom Könige noch von dessen Maitresse wurde Rousseau mit irgend welcher Gunst und Gnade

---

[1]) Desnoiresterres, Voltaire. III. 44. — Oeuvres. VIII. 240.

bedacht. Zu stolz oder zu schüchtern, wagte er nicht einmal, seine gerechten Ansprüche laut werden zu lassen. Voltaire dagegen, der sich freilich vor nichts schämte und ekelte, wurde mit Geld und Ehren überhäuft. „Was auch, schrieb ihm Jean-Jacques bei Vorlegung der „Fêtes de Ramire“, der Erfolg dieser schwachen Versuche für mich sein mag, sie werden mir stets ruhmvoll sein, wenn sie mir die Ehre verschaffen, Ihnen bekannt zu werden und Ihnen meine Bewunderung und tiefe Verehrung zu bezeugen“ [1]). „Ich denke bald den Vorzug zu haben, antwortete Voltaire, Ihnen meine Danksagung persönlich abzustatten“ [2]). Allein auf die Erfüllung dieses Versprechens hoffte Rousseau vergebens; auch diese Befriedigung seines Ehrgeizes blieb ihm versagt. Sich irgend jemand an- oder aufzudrängen verwehrte ihn eben so sehr sein Selbstgefühl wie seine Bescheidenheit, und ein sonderbarer Zufall hat es dann gewollt, dass sich Rousseau und Voltaire niemals im Leben begegneten. Gegen Rousseau, der es gewagt hatte, unbekümmert um ihn, ja im Gegensatze zu ihm etwas sein und werden zu wollen, fasste Rameau eine Feindschaft, die er bis an seinen Tod forthegte und bethätigte [3]). Gleich die erste schlimme Folge derselben war, dass sich der arme Jean-Jacques der Protection des Ehepaares Popelinière beraubt sah. „Die Herrin des Hauses, wusste ihm Gauffecourt mitzutheilen, hasst Sie, weil Sie ein Concurrent Rameau's sind, und weil Sie ein Genfer sind. Denn ein Genfer von Geburt, der Abbé Huber, der sie schon in ihrer Jugend genau kannte, war ein aufrichtiger Freund ihres Mannes und gab sich alle Mühe, ihn von der Verheirathung mit einer solchen Frau abzuhalten. Seit der Zeit sind ihr alle Landsleute des Abbé zuwider. Der Generalpächter hat freilich nach wie vor wirkliche Freundschaft für Sie; aber noch immer von sinnlicher Leidenschaft verblendet, wird er von der Frau beherrscht, die boshaft und verschlagen ist, und die als Ihre Feindin alle Ihre Wünsche vereiteln wird“ [4]). Wohl sollte die Stunde einmal schlagen, wo auch Popelinière selber von der Untreue seines Weibes überzeugt wurde, wo er mit ihr und ihrem Anhange brach, wo er sogar Rameau fern trat und dafür mit Rousseau eine freundschaftliche Verbindung und Correspondenz anknüpfte [5]):

---

[1]) Oeuvres. X. 52.
[2]) Oeuvres de Voltaire. Ausg. in 13 Bänden. XI. 482.
[3]) Oeuvres. V. 203.
[4]) Oeuvres. VIII. 240.
[5]) Oeuvres. X. 336. Ein Brief Popelinières an Rousseau, worauf letzterer

dieser Zeitpunkt lag jedoch noch in der Weite, und für den Augenblick waren dem Bearbeiter der „Fêtes de Ramire“ alle die glänzenden Hoffnungen zerronnen, die er auf die Protection des Generalpächters gebaut hatte. Er war wieder einmal arm und schutzlos, und er empfand seine dürftige Lage um so schmerzlicher, da er eben damals das verhängnissvolle Verhältniss mit Therese Levasseur eingegangen war.

Die Pariser Salons empfiengen ihr eigenthümliches Gepräge von dem Geiste und Character der Frauen, die sie gründeten und leiteten. Selbst aus wesentlich gleichen Elementen zusammengesetzt, unterschied sich scharf und bestimmt der eine Salon von dem anderen. Zuweilen verhielten sie sich wie feindliche Gegensätze, und die Mitglieder des einen Kreises waren von dem anderen ausgeschlossen. Auf diesem Fusse stand der Salon Dupin zu dem Salon Popelinière, obgleich die beiden Frauen sehr nahe verwandt waren. Indem nun Rousseau erst in dem einen, dann in dem anderen sein Glück versuchte, blieb ihm am Ende keiner mehr offen. Allein Frau Dupin hatte den Erfinder der neuen Notenzeichen nicht aus den Augen verloren. Das ganze Haus derselben war von schriftstellerischem Ehrgeiz beseelt. Ihren Mann beschäftigten die Probleme der Staatswissenschaft, ihr Stiefsohn Franceuil plante ein mathematisch-physikalisches Werk, um sich einen Platz in der Akademie der Wissenschaften zu erringen, und sie selber sass über einem moralphilosophischen Buche, aus dem ihr tugendreicher Geist noch zu der Nachwelt reden sollte. Für solche Zwecke brauchte man die Beihilfe tüchtiger Fachmänner. Der Generalpächter Dupin war bereits damit versehen, als seine Gemahlin für sich und ihren geliebten Stiefsohn in Rousseau das geeignete Werkzeug entdeckte. Mit dem Vergnügen einer klugen Selbstsucht vernahm sie, dass er jetzt seine Rolle im Salon ihrer Tante Popelinière ausgespielt hätte, und liess ihm durch Thiriot eröffnen, dass sie seiner unaufhörlich mit Wohlwollen gedächte, und dass sie sich freuen würde, wenn er als Secretär in ihre und ihres Sohnes Dienste treten würde.

Aus der Vergangenheit her mit Schulden beladen, und ohne Mittel für das Heute und Morgen, musste der Genfer Bürger ein solches Anerbieten als eine Errettung begrüssen. Höher jedoch als das

---

den 8. Junius 1762 antwortete, befindet sich im Originale auf der Bibliothek von Neuchâtel.

Leben galt ihm der Ruhm und die Ehre. Immer begieriger streckte er seine Hand nach dem Doppel-Lorbeer des Dichters und Musikers. Er übergab der Direction des Théâtre italien sein Prosa-Lustspiel „Narcisse“, die ihm dafür freundliche Worte spendete und freien Eintritt in ihre Vorstellungen gewährte. Aber sein höchster Wunsch, die Aufführung des Stückes, wurde ihm nicht erfüllt. Nun setzte er seine Hoffnungen auf die Oper. Er wusste, dass der junge Herr von Franceuil mit dem berühmten Sänger Jelyotte eng befreundet war, und er zweifelte nicht, dass beide im Verein die Annahme seines heroischen Balletes „Les Muses galantes“ bei der königlichen Akademie der Musik durchsetzen könnten. Deshalb erklärte er dem Unterhändler Thiriot, er wäre bereit das Anerbieten der Frau Dupin anzunehmen, doch unter der Bedingung, dass ihrerseits alles für die Aufführung seiner Oper in's Werk gesetzt würde. Man gieng darauf ein; aber Herr von Franceuil konnte sich zu nichts weiter in aller Form verpflichten, als die Annahme der „Muses galantes“ und eine Generalprobe derselben zu ermöglichen, weil von dem Eindrucke und der Wirkung der letzteren auf die Zuhörer und nicht mehr von ihm und seinen Freunden die eigentliche Aufführung abhängig wäre[1]). Welcher Autor glaubt nicht, wenn er einmal so weit gekommen ist, auch über alle Berge zu sein!

Die „Muses galantes“ hoffähig zu machen, hatte Rousseau den Act Tasso, der das Erhabene und Gewaltige musikalisch ausdrücken sollte, in einen Act Hesiod verwandelt. Die neue Composition war „weniger gigantisch als die frühere, aber sie war gleichmässiger in ihrem hohen Character gehalten, ebenso vornehm, aber viel besser gearbeitet“. Der neuen Dichtung verlieh der Zorn des Verfassers gegen Rameau eine ganz besondere Gluth. „Einen Theil der Geschichte seiner eigenen Talente und der Eifersucht, womit ihn Rameau gütigst beehrte“, hatte er in dieselbe hineingeheimnisst[2]). In dem musikalischen Wettstreite Hesiod's mit seinen Rivalen um die Hand einer schönen Hirtin spiegelt sich die Feindseligkeit wieder, die zwischen Rousseau und „Frankreichs grösstem Musiker“ herrschte. Nach Rameau vermochte kein Mensch etwas in der Tonkunst zu leisten, der nicht von Kindheit auf in ihr erwachsen und geübt war; denn sie verlangte gelehrtes Wissen in der Theorie und Virtuosität in der

[1]) Oeuvres. VIII. 242.

[2]) Oeuvres. VIII. 237. „Je trouvai le secret de faire passer dans cette acte une partie de l'histoire“ etc.

Praxis, und der Werth ihrer Werke bestände in der „Arbeit" und in der Ueberwindung von Schwierigkeiten. Dagegen legte Rousseau seinem Hesiod die Worte in den Mund: „Kein sclavisches Studium machte ich aus der Kunst, und nie vereinte sich meine ungelehrige Stimme mit den Schalmeien. Bei dem Erfolge, den ich erhoffe, erwarte ich alles von dem Feuer, das mich durchstrahlt und nicht von meiner schwachen Arbeit" [1]. Dante erklärte einmal seinen Vorzug vor andern Dichtern damit, dass er nur niederschriebe, was ihm die Liebe dictierte. „Amor . . ., der mir dictiert, sagt Rousseau in der Nouvelle Héloïse, ist ein gelehrterer Meister" als die geschulten Fachmänner [2]. Und so ist es auch in den „Muses galantes" die Liebe, welche Hesiod die Gabe der Verse und die Kunst der Töne verleiht, welche ihn ausser sich bringt zu unbekanntem Verzücken. „O Lyra, ruft er aus, o theuere Gabe der Götter, schon rede ich ihre Sprache mit Deiner Hilfe. Der mächtigste von allen erweckt meinen Muth, . . . und ich werde triumphieren über eifersüchtige Rivalen" [3].

Wir kennen schon Rousseau's Schwärmerei für Frankreich. Er offenbarte sie in seinem Lustspiele „Les prisonniers de guerre", und er gab ihr neuen Ausdruck in dem Prolog der „Muses galantes". Wieder ist es Amor, der die Musen bewegt, von den öden Höhen des Parnasses herunterzusteigen. „Kommt und entzückt mit Eueren Reizen die Erde. Nachdem ihr die Zierde von tausend verschiedenen Ländern waret, möge Euer glückliches Asyl das Reich der Lilien sein" [4]. Und als ob er es auf die Verherrlichung Louis XV. und der Pompadour abgesehen hätte, singt der Schweizer Republikaner:

„Rien n'est plus chéri de la Gloire
Qu'un grand coeur guidé par l'Amour" [5].

Die „Muses galantes" wurden mehrere Male in dem sogenannten Magazin probiert, das sich bei der Oper befand, bis 1747 auf der eigentlichen Bühne die Generalprobe stattfand, nach welcher die Direction die letzte Entscheidung traf. Das Orchester und die Mitglieder der Oper thaten nach Kräften ihre Schuldigkeit. Rousseau versicherte noch nach Jahren, dass er mit den Schauspielern alle Zeit zufrieden gewesen wäre und sich ihrer überhaupt nur zu freuen gehabt hätte.

---

[1]) Oeuvres. V. 209.
[2]) Oeuvres. IV. 203.
[3]) Oeuvres. V. 208.
[4]) Oeuvres. V. 206.
[5]) Oeuvres. V. 204.

Jelyotte wurde sein Freund; er schätzte ihn nicht blos als hochbegabten Sänger, sondern auch als vortrefflichen Menschen. „Seine Freundschaft, sagte er, kann einem Ehrenmanne nur zum Ruhm gereichen“ [1]). Dagegen machte er dem Director Rebel, der Geigenvirtuos und Componist war, den Vorwurf, sein „heroisches Ballet“ in der Generalprobe schlecht dirigiert zu haben. Die Ouverture erklang. Der Prolog wurde gespielt, und dann entwickelten sich die drei Acte: Hesiod, Ovid und Anacreon. Die zahlreiche Versammlung, die sich eingefunden hatte, zollte mehreren Partien sehr vielen Beifall. Aber den Componisten überkam während der Ausführung das Gefühl, dass sein Werk nicht durchschlagen würde, ja dass es in der That ohne grosse Verbesserungen niemals gegeben werden könnte. Also zog er gleich selber, ohne eine etwaige Ablehnung erst abzuwarten, sein „heroisches Ballet“ wieder zurück [2]). Nichtsdestoweniger hat Rameau 1755 in die Welt hineingeschrieben, dass die Königliche Akademie der Musik die Oper Rousseau's abgelehnt hätte [3]). Grimm, aus einem Freunde ein Feind geworden, drückte sich 1762 mit verschleierter Bosheit also aus: „Die Oper konnte nie aufgeführt werden. Rousseau hatte bei dieser Gelegenheit viel Zänkereien mit Rameau, und es verursachte ihm einen wahren Herzenskummer, seine Oper nicht auf das Theater bringen zu können“ [4]). Andere behaupteten geradezu, Rameau wäre daran Schuld gewesen und deshalb Zeit Lebens von Rousseau gehasst worden. „Ich versuchte mich, ich leugne es nicht, schrieb den 25. Julius 1750 der Verfasser der „Muses galantes“, in dem lyrischen Drama mit einem Werke, das von Dilettanten gelobt, von Artisten verurtheilt wurde, und das die letzteren wegen der Vereinigung zweier schwieriger Künste mit ebenso viel Eifer abwiesen, als wenn es in der That ausgezeichnet gewesen wäre. Ein ächter Schweizer, hatte ich mir eingebildet, um Erfolg zu haben, brauchte man nur etwas tüchtig zu machen, aber da ich an anderen erfuhr, dass tüchtiges Machen das erste und grösste Hinderniss ist, welches man auf dieser Laufbahn überwinden muss, und da ich an mir selber wahrnahm, dass man dazu andere Talente braucht, als ich haben kann und will, so beeilte ich mich, in die Dunkelheit zurückzuweichen, welche gleicherweise meinen Talenten

---

[1]) Oeuvres. I. 267 Note.

[2]) Oeuvres. VIII. 242.

[3]) (Rameau), Erreurs sur la musique etc. 40 etc.

[4]) Correspondance etc. par Grimm etc. V. 102.

und meinem Character entspricht"[1]). In demselben Sinne schrieb Rousseau schon ein halbes Jahr vorher an Voltaire: „Da ich den Muth verlor, gleich Ihnen kraft des Genies Ruhm zu erwerben, so verschmähte ich es, nach Art gemeiner Menschen kraft niedriger Mittel dazu gelangen zu wollen"[2]).

Aber niemals konnte er ohne Stolz und Wohlgefallen seine „Muses galantes" ansehen. Immer wieder wehte ihm ein voller Hauch schaffender Werdelust daraus entgegen. Er war sich bewusst, das Werk mit jenem „natürlichen Feuer" hervorgebracht zu haben, das allein Wunder thut, und er fühlte sich eben dadurch Rameau überlegen, dem diese Gabe zwar durchaus nicht fehlte, aber der sie durch seine Vorurtheile stets erstickte[3]). Wenn er sich eingestehen musste, dass sein „heroisches Ballet" keineswegs in allen Theilen gleichmässig vollendet wäre, so hoffte er durch gründlichere Aneignung der Methode, der Technik und der Wissenschaft der Kunst diese Mängel zu beseitigen, und zu wiederholten Malen unterzog er seine Arbeit einer sorgfältigen Correctur. Er zeigte sie mit Vergnügen seinen Freunden, und er hatte es gern, dass diese dann auch zu anderen davon sprachen. Sehr schmeichelhaft liess sich 1752 Grimm darüber vernehmen. „Obgleich Herr Rousseau, sagte er in der „Lettre sur Omphale", stolz die Miene annimmt, so viele Dinge nicht zu wissen, so kann man ihm doch nicht die Ehre anthun, zu glauben, dass er die Schönheiten des Französischen Recitativs nicht kennt, nachdem man dasjenige der „Muses galantes" gesehen hat"[4]). Im Jahre 1761 liess sie der Prinz Conti auf seinem Privattheater spielen, und zur vollkommenen Genugthuung des Verfassers hörten die Kenner niemals auf, Stücke voll von Gluth und Leben darin zu finden. Eben darum würdigte er die Oper der Aufnahme in eine Gesammtausgabe seiner Werke, als er schon längst über Französische Musik und Poesie den Stab gebrochen hatte und sein eigenes Stück als ein mittelmässiges Werk in einer schlechten Kunstrichtung bezeichnete, von welcher beherrscht, er das Geräusch für die Harmonie, das Wunderbare für das Interessante und melodielose Gesänge für eine Oper gehalten hätte[5]). Unter den Manuscripten, die Rousseau 1766 und 1767 in England bei sich

[1]) Oeuvres. X. 63.
[2]) Oeuvres. X. 61.
[3]) Oeuvres. VII. 104.
[4]) Correspondance etc. par Grimm etc. XVI. 291 Note.
[5]) Oeuvres. V. 203.

hatte, um sie für die Veröffentlichung zurecht zu machen, befand sich auch die Partitur der „Muses galantes“. Aber bei seiner fluchtartigen Rückkehr über den Canal liess er sie dort zurück. Mit vieler Mühe trieb sie hier nach seinem Tode der Marquis von Girardin wieder auf, worauf sie dann in die Hände der Therese Levasseur und zuletzt mit anderen bedeutenden Reliquien in die Bibliothek der Deputiertenkammer von Paris gelangte[1]. Eine Ausgabe der Werke des Genfer Bürgers, die endlich einmal auch alle seine Compositionen bringen muss, wird diese handschriftliche Partitur mit ihren Correcturen abzudrucken haben; und hierbei darf man nicht unterlassen, auch die schöne Handschrift in Hochquart zur Vergleichung heranzuziehen, welche noch heute die Familie von Girardin besitzt.

---

[1] Oeuvres complètes de J.-J. Rousseau etc. par Musset-Parthay. In der Ausgabe Bruxelles 1839 Band XXX p. 105 Note.

Drittes Buch.

Ueberraschende Erfolge.

Capitel 1.

Mitarbeit an der „Encyclopédie".

Glänzender als der Salon der Madame Dupin war keiner in Paris. Hier begegnete sich die hohe Aristocratie der Geburt mit den Berühmtheiten der Litteratur und Kunst. Neben dem greisen Fontenelle, der noch die Zeit Louis XIV. repräsentierte, erschien Voltaire, welcher der Epoche Louis XV. das Gepräge seines Geistes aufdrückte; der gelehrte Bibliothekar Abbé Sallier, der Orientalist Fourmont, der Mathematiker Mairan und der Geschichtschreiber der Natur Buffon waren im Hause des Generalpächters die Vertreter der exacten Wissenschaften. Für den Typus der zierlich galanten Mode-Poeten konnte der junge Abbé de Bernis gelten, der im Dienste der Pompadour emporkam und Gesandter und Cardinal geworden ist. Der seltsam-originale Philosoph und Politiker Abbé de Saint-Pierre, der 1743, fünfundachtzig Jahre alt, starb, genoss die zärtlichste Aufmerksamkeit der Frau Dupin und blieb bei ihr in unauslöschlicher Erinnerung und Verehrung. Rousseau hatte ihn auch noch kennen gelernt, und mit seinem Neffen, dem Grafen Saint-Pierre, kam er nachmals in vertraute Beziehungen. Denn bei aller Bescheidenheit blieb der Genfer Bürger von der vornehmen Welt, von den Herzögen, Gesandten und Ludwigsrittern mit Nichten unbemerkt. Unter den hervorragenden Fremden waren es der Schwedische Gesandte Graf von Schefer, der Oestreicher Graf von Durazzo und namentlich der Erbprinz Friedrich von Sachsen-Gotha nebst dessen Erzieher, dem Baron Thun, welche ihn durch ihr

Wohlwollen auszeichneten. Frau Dupin, eine der drei Töchter des vielfachen Millionärs Samuel Bernard und der Frau Fontaine, welche die drei Grazien genannt wurden, glich ihren Schwestern an Geist und Schönheit; aber ernster und kälter als diese, bewahrte sie sich im Leben rein und frei von jedem Abenteuer. Sie besass den Stolz der hohen Finanz, ihre Freundinnen im hohen Adel zu suchen, wie ihr denn auch die Prinzessin Rohan, die Lady Hervey und vornehmlich die Gräfin Forcalquier sehr nahe standen. Ihren Sohn, der nach der Besitzung Chenonceaux seinen Namen führte, vermählte sie mit einer Tochter aus dem Grafengeschlechte Rochechouard. Leider hatte der junge Mann von Natur einen schlimmen Geist und Character, so dass er nach Ile de Bourbon exiliert werden musste, wo er 1767 noch vor der Mutter verstorben ist. Auf das Glücklichste dagegen war ihr Stiefsohn, Herr von Franceuil, angelegt. In ihm vereinigte sich eine hinreissende Liebenswürdigkeit, die freilich seine Frau am wenigsten erfuhr, mit einer unerhörten Fülle von Fertigkeiten und Talenten. Er befasste sich mit der Architectur und den decorativen Künsten; er stickte sehr hübsch und verstand sich auf die Geheimnisse der feinen Küche; er schlosserte, drechselte und tischlerte; er verfertigte Uhren und musikalische Instrumente; er pflegte die schöne Litteratur und die exacten Wissenschaften; er liebte Theater und Musik, er geigte, er componierte und konnte im Componieren unterrichten. Sammlung und andauernde Hingabe aber hatte er für nichts, selbst für die Physik und Chemie nicht, durch deren Studium er einmal die Absicht hegte, Akademiker zu werden. Mit allen Mitgliedern der Familie in würdigem und angenehmem Verhältniss stehend, wurde Rousseau von Franceuil durch Freundschaft und Herzensvertrauen beehrt. Noch während des Winters 1746 auf 1747 entstand der Liebesbund Franceuil's und der Frau d'Épinay, deren Ehegatte selbst in dem damaligen Paris ein Muster von frivolem Leichtsinn, von Verschwendung und Lüderlichkeit war[1]). Bald verkehrte der beglückte Franceuil viel weniger bei seinen Eltern und in der eigenen Familie, als in der Gesellschaft der Frau d'Épinay. Die gute Jahreszeit zog man hinaus auf's Land, entweder auf die Besitzung, nach welcher der Gemahl der Geliebten den Namen führte, oder auf das Gut La Chevrette, das eine halbe Stunde von jener entfernt lag. Zu den

[1]) Paul Boiteau, Mémoires de Madame d'Épinay. — Lucien Perey et Gaston Maugras, Une femme du monde au XVIIIe siècle etc. — Émile Campardon, Les prodigalités d'un fermier général etc.

Herren und Frauen, die sich hier versammelten, trat nun auch Rousseau in folgenreiche Beziehungen. Die Franzosen, für das Schauspiel eingenommen und begabt, machten es zu der vornehmsten geselligen Unterhaltung. Selbst in Bürgerhäusern errichtete man Privatbühnen, und in den Palästen der Grossen fehlten sie wohl nirgends. In den sogenannten Cabinets oder kleinen Appartements zu Versailles entzückte die Marquise Pompadour als Schauspielerin und Sängerin den König Louis XV. Fürsten und Fürstinnen gefielen sich in der Ausübung der Mimenkunst, und Maler wie Fragonard porträtierten hohe Herren und Damen, wie sie als Harlekine und Colombinen in Alleen promenieren oder in Boskets ruhen und scherzen. Das Schloss Chevrette besass gleichfalls ein Theater, als dessen Leiter im Frühling 1747 Herr von Franceuil fungierte. Er besorgte vor Allem das Stück, das gespielt werden sollte, und präsentierte der Gesellschaft Herrn Rousseau, seinen Freund, als den Verfasser. Das Lustspiel, betitelt „L'engagement téméraire“, drei Acte in Versen, wurde gelesen, die Rollen wurden gelernt, und die Proben abgehalten, bis die lustige Beschäftigung mit der Aufführung ihren lustigsten Abschluss fand. Das schöne Geschlecht that sich dabei hervor; Frau d'Épinay insbesondere verwirrte alle Herzen durch den Ton ihrer Stimme, durch ihre Augen, ihr Lächeln, ihr ganzes Wesen. Für die mitspielenden Herren war es Ruhm genug, nichts verdorben zu haben. Keinem war das Lernen und der Vortrag der Verse so schwer geworden, als dem Dichter, der die Rolle des Dieners Carlin gab. Für sein Werk wurden ihm alle erdenkliche Schmeicheleien gesagt. In Wahrheit glaubte zwar Frau d'Épinay nicht, dass das Stück auf einer öffentlichen Bühne grosse Wirkung erzielen würde, aber immerhin wäre es das Werk eines sehr geistreichen, ja ausserordentlichen Mannes. Andere Kritiker liessen einzelne recht packende und mit Wärme geschriebene Situationen gelten, und rühmten durchweg die treffende Persiflage und den, wenngleich etwas gemachten, doch glücklichen Ton des Dialoges. Die Correspondenz Grimm's characterisiert 1781 das gedruckte Lustspiel als eine schlechte Nachahmung der Manier Marivaux'[1]). Der Verfasser selber hatte jedoch stets seine Freude daran, weil es ihn an die glückliche Stimmung erinnerte, der es entsprang, weil der dritte Act besonders heiter war, und weil er es in 14[2]

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. XIII. 4.
[2]) Oeuvres. VIII. 243.

ja vielleicht gar in drei Tagen[1]) ohne Mühe hingeschrieben hätte. Mit Vergnügen versetzte er in dem Stücke gelegentlich dem Gesandten Graf Montaigu einen Hieb[2]), aber mit Bedauern erinnerte er sich später, hier ebenfalls wenngleich zum ersten und letzten Male ein unmoralisches Princip ausgesprochen zu haben[3]).

Den ganzen Herbst bis zum 12. December 1747 verlebte Rousseau mit der Familie Dupin auf dem Schlosse Chenonceaux am Cher, das einst Heinrich II. seiner Geliebten Diane de Poitiers aufführen liess. Auch hier wurde Theater gespielt und viel musiciert, wie in der Chevrette. Auf der Bibliothek von Neuchâtel liegt noch unveröffentlicht das rasch und flüchtig hingeworfene Concept einer Posse in ungebundener Rede, betitelt „Arlequin amoureux malgré lui". Ob Rousseau dies Stück für eine der beiden genannten Privatbühnen, oder ob er es vielleicht gar für das Italienische Theater angefertigt hat, vermag ich nicht zu sagen[4]). Zu den Dichtungen, die in Chenonceaux entstanden, gehört jedenfalls die „Allée de Sylvie"[5]), vielleicht auch die kleine Dichtung „Vers sur la femme"[6]) und der „Quatrain à madame Dupin"[7]). „Nicht im Stande, erklärte Rousseau 1750 dem Abbé Raynal, meine Neigung für die schöne Litteratur zu besiegen, schrieb ich fast immer für mich allein, und weder das Publikum noch meine Freunde können sich mit Grund beklagen, dass ich ein „acerbus recitator" war. Nun ist man immer nachsichtig gegen sich selbst, und Schriften, die solchergestalt für das Dunkel bestimmt sind, entbehren immer jenes Feuer, welches der wetteifernde Ehrgeiz giebt, und jener Correctheit, für welche uns einzig und allein das Verlangen, zu gefallen, alle die so nöthige wie widerliche Arbeit machen lässt"[8]). Daher entschloss sich Rousseau damals sehr schwer, die „Allée de Sylvie" für den „Mercure de France" herzugeben. Andere Sachen wurden erst nach seinem Tode, und andere bis jetzt gar nicht

[1]) Oeuvres. V. 147.

[2]) Oeuvres. V. 154 „Ils prennent — leurs gens pour leur valets." Vergl. X. 44 „M. l'ambassadeur qui s'est fait des maximes de confondre tous ceux qui sont à son service sous le vil titre de valets."

[3]) Oeuvres. V. 155 „C'est en le trahissant qu'il faut punir un traître." Vergl. Oeuvres. IX. 160 etc.

[4]) Verzeichnet im Catalogue de la Bibliothèque de Neuchâtel unter No. 7863.

[5]) Oeuvres. VI. 18—21.

[6]) Oeuvres. VI. 28.

[7]) Oeuvres. VI. 29.

[8]) Oeuvres. X. 62.

veröffentlicht. Auch seine musikalischen Compositionen schuf der Genfer Bürger in jenen Jahren ausschliesslich zu seiner eigenen Freude oder höchstens für seine nächsten Bekannten. So setzte er in Chenonceaux mehrere Trios für Männerstimmen, die „voll von einer sehr starken Harmonie waren“. Noch nach Jahren sang er sie gern mit Grimm und mit dem Vicar von Marcoussis, als dessen Pfarre ein beliebtes Stelldichein für die Freunde wurde [1]). Der Componist versprach in den „Confessions“ eingehender über diese Trios zu sprechen, wenn er je ein Supplement zu dem genannten Werke schreiben würde. Er ist aber nie dazu gekommen.

Ausserhalb der Kreise Dupin und d'Épinay verkehrte Jean-Jacques viel und gern mit seinen alten Freunden, am liebsten und häufigsten mit Diderot und dem Abbé Condillac. Die schöne Litteratur, die Kunst, das Theater, die Wissenschaft und jetzt besonders die Philosophie waren die Hauptgegenstände ihrer Unterhaltung. Gemeinschaftlich mit Diderot plante Rousseau ein Journal, das litterarisch-kritischer Natur, den Titel „Le Persifleur“ führen sollte. Aber das Unternehmen kam nicht über die erste Nummer hinaus, die Rousseau schrieb, und die lange Manuscript blieb. Es war ein Meisterstück geistreicher Satire. Diderot, von dem Verfasser gebeten, sie zu corrigieren [2]), las sie mit Erstaunen und Wohlgefallen und theilte sie anderen Bekannten mit, so auch d'Alembert, der in Folge dessen Rousseau's Freundschaft suchte. Ein Streben in das Allgemeine, ein Ausschreiten nach allen Seiten hin, eine Richtung gleichsam auf das Unendliche war jedem der genannten Männer eigen; aber dabei besass jeder auch ein besonderes Gebiet, auf dem er seine Kräfte concentrierte: Condillac die Metaphysik, d'Alembert die Mathematik, Rousseau die Musik und Diderot die Philosophie, wie sie das Frankreich der Schöngeisterei und der Aufklärung verstand. Wenn der Secretär der Frau Dupin in dieser Sphäre als Componist höchstens die Theilnahme der Freundschaft und nie die Förderung des Fachgenossenthums erwarten durfte, so fand er dafür in ungewöhnlich hohem Grade Kenntniss und Verständniss der Theorie der Tonkunst, ästhetische Bildung und mathematisch-physikalisches Wissen. Vielleicht hat es nie einen Kopf gegeben, der von Natur so sehr für encyclopä-

[1]) Oeuvres. VIII. 243. 265.

[2]) Auf dem briefartig gefalteten Originalmanuscript der Bibliothek in Neuchâtel stehen die Worte: „Je vous supplie, mon cher, de lire ceci en particulier et de le corriger avant que d'en faire lecture à ces messieurs“.

disches Lernen und Lehren geschaffen war als derjenige Diderot's. Glücklich genug entsprach einer solchen Anlage und Neigung auch der Zug und das Verlangen der Zeit. So bekam Diderot mit Eidous und Toussaint zusammen den Auftrag, ein medicinisches Wörterbuch aus dem Englischen zu übersetzen, und noch ehe das sechsbändige Werk 1746 erschien, hatten die Buchhändler Le Breton und Briasson die Uebersetzung des grossen Sammelwerkes von Chambers beschlossen und sich dann durch den Abbé Gua de Malves bestimmen lassen, statt dessen ein Französisches Originalwerk herstellen und drucken zu lassen. Das Privilegium als Herausgeber desselben wurde 1745 Diderot zugesprochen und am 21. Januar 1746 in aller Form Rechtens ertheilt. Auf der Stelle machte er sich mit seinem Feuereifer und seiner unerschütterlichen Kraft an das riesige Unternehmen. An d'Alembert gewann er dafür den Hauptmitarbeiter, den Mitherausgeber und Mitredacteur. Aber so viele Artikel die beiden Urheber der „Encyclopédie“ von vornherein selber schrieben, für eine grosse Anzahl von Gebieten mussten sie doch die Beihilfe besonderer Fachmänner in Anspruch nehmen. Die Tonkunst anlangend behandelte Diderot die musikalischen Instrumente, da er eben auf Technik und Mechanik arg versessen war, und d'Alembert fast alles, was mit der mathematisch-physikalischen Disciplin zusammenhieng. Die Theorie der Musik im engeren oder eigentlichen Wortsinne, und, soweit es dafür erforderlich schien, auch die Geschichte der Musik zu bearbeiten, wurde Rousseau von Diderot inständig gebeten. Eine Unmasse erdrückender Schwierigkeiten, die sowohl in seinen persönlichen Verhältnissen als auch in der Aufgabe an und für sich lagen, drängten sich sofort seinem Geiste auf; allein sein Herz war immer mächtiger als sein Verstand, und über die eigenen Neigungen siegten bei ihm immer die Wünsche der Freunde.

Wenn die beiden Herausgeber der „Encyclopédie“ die Werke Chamber's, Bayle's und Anderer in der Gesammtanlage und im Einzelnen weit hinter dem ihrigen zurückzulassen gedachten, so wollte der Genfer Bürger die Tonkunst auf dem Höhepunkte der Zeit zeigen und zugleich die Weiterentwickelung andeuten, deren er sie für fähig hielt, und die er selber da oder dort in der Theorie und in der Praxis schon angebahnt zu haben glaubte.

Mindestens zur Orientierung über seine Aufgabe musste sich Rousseau nach früheren lexicographischen Bearbeitungen der Musik umschauen. Ich kann jedoch nirgends wahrnehmen, dass dabei sein

Blick auf den Niederländer Vaerwere, genannt Tinctor, auf den Böhmen Janowka und auf den Deutschen Walther gefallen wäre[1]). Er beschränkte sich auf Sébastien de Brossard's, „Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, italiens et français les plus usités dans la musique“ etc., das zuerst 1703 in Folio zu Amsterdam erschien, in Frankreich verschiedene Auflagen erlebte und 1740 von Graffineau in's Englische übersetzt wurde. Am Ende dieses Buches befand sich ein Katalog alter und neuer Autoren, die über Musik geschrieben hatten; sie waren in Klassen eingetheilt, und Brossard nahm dabei Gelegenheit, einzelne Bemerkungen aus der Geschichte der Musik anzubringen[2]). Der gelehrte und urtheilsvolle Walther, dem sich keiner seiner Vorgänger entzog, hatte auch Brossard benutzt und zuweilen verbessert. Aber wie Rousseau zu seinem grossen Nachtheile erst spät und nur in geringem Umfange von Deutschen Compositionen etwas erfuhr, so hat er Deutsche Schriften über Musik niemals gelesen; er hörte vielleicht nie von Johann Mattheson, der ihm geistig in mancher Hinsicht verwandt war, und der sich, ihm auch im Leben ähnlich, als Erzieher und Legationssecretär versucht hatte; und niemals gerieth das kleine aber inhaltreiche „Musikalische Lexicon“ von Walther in seine Hände, das in Frankreich wohl überhaupt kein Mensch kannte.

Ausschliesslich also auf Brossard's „Dictionnaire“ gestützt, entfaltete Rousseau doch eine fruchtbare und umfassende Thätigkeit. An zahlreichen Punkten musste er die fortgeschrittenen und erweiterten Erkenntnisse berücksichtigen und überall den Gegenstand von Neuem durchdenken. Die überlieferte Gelehrsamkeit unbesehen weiter zu geben, wehrte sich sein historisch-kritischer Sinn; wo er nur konnte, kehrte er zu den reinen ursprünglichen Quellen zurück, um das Wissen zu läutern, zu vertiefen und zu bereichern. Zu der Kenntniss des klassischen Latein, die er längst besass, erwarb er sich jetzt noch diejenige des Latein des Mittelalters; sogar die Griechische Sprache machte er sich so weit zu eigen, dass er die in ihr geschriebenen Werke lesen konnte. Von früh bis spät „wälzte er alte Scharteken“, oder sass er über der

---

[1]) Johannis Tinctoris Terminorum musicae diffinitorium gedruckt um 1475 in Neapel. — Thomas Balthasar Janowka, Clavis ad thesaurum magnae artis musicae, 1701. — Joh. Gottfr. Walther, Alte und Neue musikalische Bibliothek 1728, und verbessert mit dem Titel: Musikalisches Lexicon oder Musikalische Bibliothek, 1732.

[2]) Hawkins, a general history of music. IV. 307.

Enträthselung von Manuscripten [1]). Der königliche Bibliothekar Abbé Sallier, der sich um die „Encyclopédie“ nach vielen Seiten hin so hoch verdient machte, dass er dafür in der Vorrede mit lautem Danke beehrt wurde, unterstützte auf das Freundlichste auch den Genfer Musiker, mit dem er im Salon der Frau Dupin öfter zusammengetroffen war. Er besorgte ihm das nöthige und erwünschte Material und förderte ihn durch sein Wissen, seinen Rath und sein Urtheil fast noch mehr, als es Bücher und Handschriften vermochten. Das musikalische System, an das sich Rousseau hielt, war das System Rameau's, welches als das erste und damals noch immer als das einzige die Unzahl isolierter und scheinbar willkürlicher Regeln nach allgemeinen Principien verknüpfte, und welches dadurch aus blossem Gedächtnisskram einen Gegenstand philosophischer Forschung machte [2]). Aber wie mancherlei hatte der Mitarbeiter der „Encyclopédie“ nicht schon dagegen einzuwenden! Beim Fortgange seiner Arbeit drängten sich an die vielen alten Bedenken viele neue. Entrüstet und empört gegen Rameau, der ihn nach einander kalt und theilnahmlos, verächtlich und wegwerfend, feindselig und gehässig behandelt hatte, jubelte er jedes Mal innerlich auf, wenn er eine Stelle entdeckte, wo er den Gegner angreifen und niederwerfen konnte. Die Kampfeslust machte ihm die Arbeit lieb und leicht. „An Bein und Steiss, triumphierte er, packe ich die Leute, die mir Uebles thaten; die Galle giebt mir Kräfte, ja Geist und Wissen; meine Macht und mein Apollo ist der Zorn,

„„La colère suffit et vaut un Apollon““ [3]).

Pasquille und Satiren waren die Leidenschaft der Franzosen. Man hat Rousseau neben Montesquieu und Diderot als den einzigen hervorragenden Mann gerühmt, der sich davon durchaus frei gehalten hätte [4]). Er selber aber erklärte offen der geliebten Frau von Warens: „Jeder hat seine Waffen: anstatt Pasquille, Chansons auf meine Feinde zu dichten, richte ich gegen sie Dictionnaire-Artikel; sie sind gewiss ebensoviel werth wie jene, und sie werden längere Dauer haben.“ Er hat sogar von dem „Feuer des Hasses“ gesprochen, „das ihn bei seiner Beschäftigung überwältigte“ [5]).

---

[1]) Oeuvres. X. 59.
[2]) Oeuvres. VI. 323.
[3]) Oeuvres. X. 59.
[4]) Recueil Clairambault-Maurepas. Chansonnier historique du XVIIIe siècle etc. par Émile Raunié. Paris. A. Quantin. Introduction. LVI. LXXXVIII. XCII.
[5]) Oeuvres. X. 59.

In einem der letzten Monate des Jahres 1748 ergieng von den Werkmeistern Diderot und d'Alembert an alle Encyclopädisten die Weisung, ihre Arbeiten binnen drei Monaten fix und fertig einzuliefern: das Manuscript der „Encyclopédie“ sollte vollständig von einem Ende bis zum andern vorliegen, bevor eine einzige Zeile gedruckt würde. Rousseau verhehlte sich nicht, dass drei Jahre kaum hinreichten, die Autoren, deren er bedurfte, zu lesen, auszuziehen, zu vergleichen und zu compilieren [1]). Dennoch versprach er den Freunden, dass er ihren Wunsch erfüllen würde. Ein angeborenes organisches Leiden, das in gewissen Epochen besonders schmerzlich auftrat, war in Venedig heftiger als je ausgebrochen und hatte seitdem wenig oder gar nicht nachgelassen; obendrein überfielen ihn andere Uebel, und im Sommer 1748 fürchtete er abermals, am Rande des Grabes zu stehen [2]). Monate verflossen, ehe er sich erholte. Seine gewöhnlichen Berufsgeschäfte nahmen ihn dann mehr als sonst in Anspruch. Die Zeit für die Encyclopädie-Artikel musste er dem Schlafe entziehen, der ihm so nöthig war. „Beklagen Sie einen Menschen, schrieb er Frau von Warens, der unter einer undankbaren Arbeit erliegt. ... Ich bin auf dem Hunde; aber ich habe mein Wort verpfändet, ich muss es einlösen“ [3]).

Am festgesetzten Tage 1749 waren die Artikel von A bis Z vollendet, durch einen geschickten Diener des Herrn von Franceuil für 10 Thaler in's Reine geschrieben und dem Freunde Diderot eingehändigt, der sie dann 1750 als zum Gebiete „Mathématique“ gehörig dem Mitredacteur d'Alembert zustellte [4]). Rousseau blieb der einzige, welcher der Aufforderung der Herausgeber nachkam; alle anderen Mitarbeiter lieferten ihre Manuscripte für die einzelnen Bände ein, wie sie eben gedruckt wurden. Auf irgend welche Bezahlung, oder auch nur auf die Rückerstattung seiner Auslagen hoffte er vergebens; die Verleger liessen es später ihm gegenüber selbst an der schuldigen Rücksicht und Höflichkeit fehlen [5]).

Aber diese und mit ihnen viele andere, unendlich grössere Widerwärtigkeiten lagen noch im weiten Felde, als bereits im Herbste 1749 ein Umschwung in Rousseau's Geistesleben erfolgte, auf dem zuletzt

---

[1]) Oeuvres. VI. 322.
[2]) Oeuvres. X. 58.
[3]) Oeuvres. X. 59 u. 60.
[4]) Oeuvres. IX. 114 Note. VI. 326.
[5]) Oeuvres. VIII. 247. X. 317.

beides, sein düsteres Erdenloos und die Unsterblichkeit seines Namens, beruhen sollte.

Trotz der gefeierten Siege endigte der Oestreichische Erbfolgekrieg mit einem Frieden, der wenigstens gewissen Klassen des Französischen Volkes die Schamröthe in's Gesicht trieb. Eine dumpfe Gährung bemächtigte sich der Gemüther. Wie die Kirche längst unterwühlt wurde, so begann man jetzt auch die Staatsgewalt anzugreifen. Die Behörden säumten nicht, sich gegen den Geist des Widerspruches und der Neuerung zu wehren. Montesquieu's „Esprit des Lois" wurde vor die Gerichte gezogen. Der keckverwegene La Mettrie rettete sich durch die Flucht in's Ausland. Eine ganze Anzahl Abbés, Gelehrte, Schöngeister und Doctoren der Sorbonne kamen hinter Schloss und Riegel. Diderot, dessen „Pensées philosophiques" 1746 der Henker verbrannte, und der wiederholt seit 1747 der Gottlosigkeit angeklagt war, wurde wegen neuer Unthaten und vornehmlich, weil er sich in seinen „Lettres sur les aveugles" an Frau Dupré de Saint-Maur und Herrn von Réaumur vergangen hatte[1]), den 27. Julius 1749 früh neun Uhr auf die Feste von Saint-Vincennes abgeführt. Er fühlte sich grenzenlos unglücklich, und unglücklich wie er selber, fühlte sich sein Freund Rousseau. Was der Genfer Bürger um nichts in der Welt für sich gethan hätte, that er für den Freund: er schrieb der Marquise Pompadour, er flehte sie an, er beschwor sie, die Haft Diderot's zu lindern oder wenigstens ihn selber mit einschliessen zu lassen. Das Schicksal des Gefangenen gestaltete sich wirklich leichter, und Jean-Jacques besuchte ihn, sobald es erst gestattet war, an jedem freien Nachmittage.

Er lebte und webte in den Gedanken und Tendenzen der „Encyclopédie", die sich auf den Trümmern der mittelalterlichen „Summa theologiae" als „Summa philosophiae" gleich einem neuen Thurm von Babel auferbaute. In Baco, dessen Cultus Diderot und d'Alembert begründeten, erblickte Rousseau den „vielleicht grössten Philosophen" der Welt. Gemeinschaftlich mit seinen Freunden glaubte er schwärmerisch an die Lehre des Engländers, dass „die Bildung den Menschen für den Menschen gleichsam zu einem Gotte macht", und dass durch die Fortschritte des Wissens und Könnens die Fortschritte unserer Glückseligkeit bedingt werden. Nicht verzückter betrachtete einst Hutten das Zeitalter der Renaissance, als Rousseau jetzt hinein-

[1]) Oeuvres. VIII. 247.

starrte in das strahlende Licht, welches die Epoche der Aufklärung über die Erde ergoss.

Voll sehnsüchtigem Verlangen nach dem Freunde, mit dem ihn innige Geistergemeinschaft verband, eilte Rousseau einmal wieder dahin auf der Strasse nach Vincennes. Der Sommer war schon zu Ende, aber es gab noch heisse Tage. Die beschnittenen Bäume am Wege gewährten keinen Schatten. Der rasche Fusswanderer gewahrt, dass er sich überhitzt. Seine Schritte zu zügeln, will er lesen und zieht das Octoberheft des „Mercure de France“ hervor, das er sich in die Tasche gesteckt hatte. Mechanisch blättert er darin herum. Da fällt sein Blick auf das „Programme de l'academie des Sciences et Belles-lettres de Dijon, pour le Prix de morale de 1750[1].“ Die Preisfrage lautet: „Si le rétablissement de Sciences et des arts a contribué à épurer les moeurs.“ Hat die Herstellung der Wissenschaften und Künste beigetragen zur Läuterung der Moral? Zur Läuterung der Moral? Rousseau war wie vom Blitze getroffen. Hatte er bis dahin geträumt? Wandelte er bis dahin nicht im Hellen, sondern im Finstern? Sein Geist wurde plötzlich wie von tausend Lichtern geblendet, Massen lebhafter Ideen stiegen mit einem Male in ihm auf, und ihre verwirrende Fülle und Kraft bewirkten eine unbeschreibliche Gährung. Sein Kopf war eingenommen von trunkenheitartiger Betäubung, heftiges Herzklopfen erschütterte seinen ganzen Körper, der Athem versagte ihm, und er liess sich unter einem Baume nieder. Als er sich nach der fürchterlichen Erschütterung beruhigt erhob, gewahrte er, dass sein Gewand nass von Thränen war, die er unbewusst geweint hatte[2]).

Wird die Tugend und das Glück von der Entwickelung der Bildung bedingt? Das eigene Leben überschauend, musste sich Rousseau bekennen, dass er in demselben Grade die sittliche Reinheit verloren, in dem er an Geist und Wissen zugenommen hatte; aus der „Allée de Sylvie“, aus allen seinen letzten Schriften sprach der epicuräische Genuss; er war beherrscht von Ruhmbegierde und von Sucht nach Reichthum; er führte mit Therese Levasseur eine uneheliche Gemeinschaft und schickte die Kinder, die ihm geboren wurden, in's Findelhaus. Selbst die besten seiner Freunde sah er dem Irrthum und der Schuld verfallen. Das ganze Frankreich, das sich in Kunst und Wissenschaft

[1]) Mercure de France, Octobre 1749. 153 etc.

[2]) Oeuvres. X. 301. VIII. 249.

hoch erhaben über den Völkern der Gegenwart und der Vergangenheit dünkte, gewährte ihm ein herzzerreissendes und empörendes Bild sittlicher Verkommenheit. Und überall gab ihm die Geschichte dieselbe Lehre: der geistige Fortschritt war auch bei den Römern, auch bei den Griechen der Anfang des sittlichen Rückganges gewesen, und die Höhepunkte ihrer Culturen waren auch die Höhepunkte des Lasters und der Lüge, das Ende der Liebe, der Freiheit und der Gleichheit. Ein ideales Dasein ist mithin so wenig erst das letzte Resultat der fortschreitenden Bildung, dass es umgekehrt im Geiste mancher Sagen und Dogmen vielmehr an den Anfang des Werdens zu setzen wäre; und wenn wir heute die Tugend suchen, so finden wir sie eher bei Naturvölkern als bei den civilisierten Nationen, und eher bei der Masse des armen ununterrichteten Volkes als bei den Reichen und Gebildeten. Gott wollte die Menschen nicht erst am Ende der Zeiten, sondern immerfort, und nicht blos einzelne Bevorzugte sondern alle seine Kinder glücklich sein lassen. Darum knüpfte er die Glückseligkeit nicht an die Wissenschaft und Kunst, die nur wenigen möglich sind, sondern an die Tugend, die jeder erwerben kann. Der ewige Fortschritt, der dem Hochmuth der Sterblichen schmeichelt, beschränkt sich auf ein enges geistiges Gebiet, und sein Werth ist selbst hier nach mancher Richtung hin in Frage zu stellen. Unbedingt erhebend und erlösend dagegen ist die sichere Wahrheit, dass wir alle von Natur gut sind, und dass wir, um gut zu handeln, keine andere Weisheit brauchen, als unser Gewissen. Ueberwältigend gleich einer Offenbarung und Berufung kamen diese Ideen über Rousseau. Aus einem Schwärmer für den geistigen Fortschritt wurde er ein Apostel der Natur und der Tugend. Auf dem Zusammen und Ineinander von Weltschmerz und persönlicher Reue, von Freude an der eigenen Wiedergeburt und Glauben an die Erlösung der ganzen Menschheit beruhte das geniale Pathos, das fortan den Werken des Genfer Bürgers einen so eigenartigen Character und eine so unvergängliche Kraft verlieh. Seine Bearbeitung der Dijoner Preisaufgabe wurde 1750 als die beste gekrönt, und im Anfange 1751 gedruckt erscheinend, erweckte sie in ganz Europa ein unerhörtes Interesse, das durch literarische Kämpfe noch gesteigert und lange unterhalten wurde.

Ich habe hier nur die Stellung der Encyclopädisten zu ihrem Mitarbeiter und Genossen anzugeben, den eine seltsame Inspiration von ihrer Seite riss. Diderot wurde im November 1749 seiner Haft entlassen und arbeitete nun ausschliesslich an der „Encyclopédie“. Den 28. Junius

1751 erschien der erste Band. In dem berühmten „Discours préliminaire“, der dazu gehörte, äusserte sich d'Alembert im Einverständniss mit Diderot also: „Herr Rousseau aus Genf, der Verfasser desjenigen Theiles der „Encyclopédie“, der die Musik betrifft, und der, wie wir hoffen, das Publikum sehr befriedigen wird, hat eine sehr beredte Abhandlung verfasst, um zu beweisen, dass die Wiederherstellung der Künste und Wissenschaften die Verderbniss der Moral herbeiführte.... ... Es würde uns übel anstehen, an der Spitze eines Werkes wie das vorliegende seine Meinung zu theilen; auch scheint der verdienstvolle Mann, von dem wir reden, unserer Arbeit seine Zustimmung durch den Eifer und Erfolg gegeben zu haben, womit er dafür wirkte. Wir werden ihm durchaus nicht vorwerfen, dass er die Cultur des Geistes mit dem Missbrauche verwechselte, den man damit treiben kann; er würde uns ohne Zweifel erwidern, dass dieser Missbrauch davon unzertrennlich ist; aber wir werden ihn bitten zu untersuchen, ob die Mehrzahl der Uebel, die er den Wissenschaften und Künsten zuschreibt, nicht ganz andere Ursachen haben, deren Aufzählung hier eben so lang als misslich sein würde. Die Wissenschaften tragen sicherlich dazu bei, die Gesellschaft liebenswürdiger zu machen; schwierig würde der Beweis sein, dass die Menschheit davon besser und die Tugend allgemeiner wird, aber das ist ein Vorzug, den man der Morallehre selber bestreiten kann. Und um noch eins zu sagen: wird man die Gesetze mit der Acht belegen sollen, weil ihr Name als Deckmantel mancher Verbrechen dient, die in einer Republik von Wilden bestraft werden würden? Kurz, wenn wir hier dem Nachtheile der menschlichen Kenntniss ein Zugeständniss machen würden, von dem wir weit entfernt sind, so sind wir es noch weiter von dem Glauben, dass man durch ihre Zerstörung Vortheil hat: die Laster würden uns verbleiben, und wir hätten die Unwissenheit obendrein“ [1]).

Seine These vertheidigend, berücksichtigte Rousseau, ob er beistimmte oder ob er widersprach, die Bemerkungen d'Alembert's jedes Mal in einer sehr verbindlichen Weise. Und er hatte allen Grund dazu. Wo im „Discours préliminaire“ von den Hauptmitarbeitern der „Encyclopédie“ die Rede war, wurde seiner mit Auszeichnung gedacht. „Herr Rousseau aus Genf, hiess es hier auch, der als Philosoph und Mann

[1]) Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de Lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot etc.; et quant à la Partie mathématique, par M. D'Alembert etc. Folio. 1751. Tome I. Discours préliminaire p. XXXIII etc.

von Geist mit der Praxis die Theorie vereinigt, lieferte uns die Artikel, welche die Wissenschaft der Musik betreffen. Er veröffentlichte vor einer Reihe von Jahren eine Schrift, betitelt „Dissertation sur la musique moderne“. Hierin findet man eine neue Art die Musik zu notieren, die vielleicht nur darum keine Aufnahme erlangte, weil sie auf die Voreingenommenheit für eine ältere stiess“ [1]). Welche Genugthuung für Jean-Jacques, dass also seine Leistungen der Vergangenheit neben denjenigen der Gegenwart verherrlicht wurden! „Es giebt sehr wenig Lob, versicherte er d'Alembert, in einem Briefe vom 26. Junius 1751, für das ich zugänglich bin, aber ich bin es in einem hohen Grade für dasjenige, das Sie mir gütigst spenden. Ich kann mich nicht entwehren, mit Vergnügen daran zu denken, dass die Nachwelt sehen wird, und zwar in einem solchen Monumente, wie gut Sie von mir gedacht haben“ [2]).

Unter vier Augen freilich musste sich Rousseau mit dem Verfasser des „Discours préliminaire“ selbst über den Inhalt seiner Musikartikel auseinandersetzen. Die Hauptveranlassung dazu gab der kriegerische Ton, den er gegen gewisse Personen, vor allen gegen Rameau angeschlagen hatte.

Mit Jean-Baptiste Rousseau, der 1741, und mit Desfontaines, der 1745 starb, schienen die Widersacher des Rivalen Lulli's vom Kampfplatze verschwunden zu sein. Immer zahlreicher, lauter und unbedingter wurden die Stimmen für Rameau. Die „Fêtes de l'Hymen et de l'Amour“, Opéra-Ballet mit Text von Cahusac, wurden 1748 in Paris noch weit günstiger als das Jahr vorher am Hofe aufgenommen [3]). In der Oper „Zaïs“ lobte man die Geigenmelodien, und tadelte man nur die Gesangmelodien; die Ouverture kam zwar den Einen vor wie das Begräbniss eines Schweizerofficiers, aber den Anderen wie ein wunderbares Tongemälde der Schöpfung und der Beseelung der Natur [4]). In „Naïs“ wurden 1749 die Chöre für die schönsten angesprochen, die der Componist je geschrieben hätte; blos die Begleitungen wären unzulänglich, weil „die mechanische Harmonie zwar in Italien ausreichen würde, die Franzosen jedoch noch eine nachahmende Har-

---

[1]) Ebendort p. XLIII.

[2]) Oeuvres. X. 84. Alle Ausgaben datieren den Brief unrichtig 1754 anstatt 1751.

[3]) Abbé Raynal in der Correspondance etc. par Grimm etc. I. 238. 239.

[4]) Ders. Ebendort. I. 142.

monie forderten"[1]). Die Oper „Zoroastre", aufgeführt am 5. December 1749, galt nachmals für Rameau's letztes Meisterwerk, während anfangs eigentlich nur die Chöre allgemein bewundert wurden[2]). Zunehmenden Beifall erntete mit der Zeit auch „Pygmalion"; und das drollige Ballet „Platée", das am 31. März 1745 in Versailles und dann am 4. Februar 1749 in Paris gegeben wurde, „enthüllte eine ganz neue Seite von Rameau's Begabung". Abgesehen von einigen Lullisten, äusserte jedermann Wohlgefallen über das Werk: es wäre merkwürdig original, reich an hübschen Arien und wundervoll instrumentiert[3]). Der Abbé Raynal, dessen Correspondenz die vorstehenden Notizen entlehnt sind, bemerkte 1751 im Allgemeinen: „Die Musik war in Frankreich lange Zeit nur eine Art eintöniger Kirchengesang (Plain-chant), den die Fremden nicht aushielten, und mit dem die Franzosen nur zufrieden waren, weil sie nichts Besseres kannten. Seit 15 bis 20 Jahren schuf Rameau Werke, welche die Nation zuerst empörten, aber an die sie sich mehr und mehr gewöhnte. Noch immer für die Franzosen zu gelehrt, gewinnt diese Musik doch jeden Tag mehr Anhänger, wie das die Aufnahme der „Indes galantes" beweist, welche 1749 ganz anders als 1735 gefielen, und aus welcher der Hymnus im zweiten Acte jetzt als die grossartigste Französische Musik betrachtet wird"[4]). Abbé Raynal, der für das Recitativ sonst stets Lulli über Rameau stellte, erklärte endlich, dass auch darin, wenigstens in „La guirlande ou les Fleurs enchantées" der Meister der Gegenwart seinen Vorgänger erreicht hätte[5]).

Der Chevalier de la Morlière, welcher 1746 der neuen Musik vorwarf, dem Ohre nicht zu schmeicheln und dem Genius der Französischen Sprache zu widerstreben, verehrte in Rameau doch den „göttlichen Mann, den Meister der Natur und Kunst, der sich in den einfachen rührenden Stücken nicht minder auszeichnet als in den gearbeitetsten"[6]). De la Morlière's Roman „Angola" zwei Jahre später in den „Bijoux indiscrets" nachahmend, liess sich Diderot über das Verhältniss zwischen Rameau und Lulli vernehmen. „Beide Com-

---

[1]) Ders. Ebendort. I. 295.
[2]) Ders. Ebendort. I. 385 u. 408.
[3]) Ders. Ebendort. I. 268. (Vergl. dazu Rameau selbst im Mercure de France, Juillet 1749. Abgedruckt bei A. Pougin, Rameau 87—89.)
[4]) Ders. Ebendort. II. 71.
[5]) Ders. Ebendort. II. 104. 105.
[6]) De la Morlière, Angola. Paris. A. Quantin. S. 53.

ponisten, sagte er, beherrschen abwechselnd die Bühne. Die Jugend und die Virtuosen sind für Rameau und nennen die Anhänger Lulli's Knasterbärte und Dummköpfe. Leute von Geschmack halten beide für höchst bedeutend, erklären Rameau für ausgezeichnet, wenn er gut sei, geben aber zu, dass er zuweilen schlafe. Sie urtheilen von Lulli, dass er gehaltener, gleichmässiger, reich an Schönheiten sei, obgleich man von dem allen auch Proben bei Rameau anträfe, die dann sogar packender wirkten, und dass derselbe überdies Züge habe, die ihm ausschliesslich angehörten. Lulli ist einfach, natürlich, unentwickelt (neuf) vielleicht zu unentwickelt; Rameau ist absonderlich, glänzend, gearbeitet, gelehrt, oft zu gelehrt, wobei denn am Ende der Fehler wohl auf Seiten der Zuhörer sein mag. Lulli wird auf die Bahnen der Melodie von der Natur geleitet, Rameau kommt durch Studium und Erfahrung auf die Entdeckung der Quellen der Harmonie. Lulli hat für alle Opern eine einzige Ouverture, Rameau für jede eine neue, und jede ist ein Meisterwerk. Versteht sich Lulli auf das Recitativ, so Rameau auf die Arie. Vielleicht liegt es nur daran, dass er keinen Quinault zum Libretto-Dichter hat, wenn er im Dialoge hinter Lulli zurückbleibt: doch sei dem wie ihm wolle, alle Welt geht zu Lulli in die Tragödien, und man erdrückt sich in Rameau's Balleten" [1]). Der vierte Act von „Zoroastre", behauptete Diderot später einmal, würde dieselben Wirkungen hervorbringen, wie die vollendetsten Stücke der antiken Zeit, falls die Pariser dieselbe Bildung und Empfänglichkeit hätten wie die Athenienser [2]).

Voltaire schrieb gelegentlich der Oper „Hippolyte et Aricie" im Vertrauen an Cideville: „Die Composition ist von einem gewissen Rameau, der zu seinem Unglücke im musikalischen Wissen stärker als Lulli ist. Er ist ein Pedant in der Musik, er ist genau und langweilig" [3]). In's Gesicht aber sagte Voltaire dem Componisten jede Schmeichelei [4]), und als er es für sich nützlich und zweckmässig fand, nannte er ihn 1752 auch öffentlich „den grössten Musiker Frankreichs" [5]).

Die theoretischen Schriften Rameau's hatten ausserordentlich wenig Leser und bereiteten selbst diesen grosse Pein und Schwierigkeit. Um

---

[1]) Diderot, Les Bijoux indiscrets. Chap. XIII.

[2]) Diderot, Oeuvres complètes etc. par Assézat etc. I. 409.

[3]) Desnoiresterres, Voltaire. II. 15.

[4]) Ebendort. II. 14.

[5]) Arthur Pougin, Rameau etc. 49.

den Mann verständlich zu machen, soll ihm nach Abbé Raynal's Angabe bei der „Demonstration du principe de l'harmonie“ Diderot die Feder geführt haben[1]). Allgemein bekannt ist das grosse Verdienst, das sich d'Alembert um Rameau erwarb, als er aus dessen Werken eine Art Summarium machte und 1752 herausgab. Es führte den Titel: „Élémens de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau“. Der „Mercure de France“ begrüsste dankbar diese Arbeit[2]), und der Philosoph Condillac schrieb: „Herr Rameau muss sich sehr geschmeichelt fühlen, dass jetzt jedem Leser ein System verdeutlicht ist, dessen Principien er entdeckte, und das, um allgemeine Zustimmung zu erfahren, nichts weiter nöthig hatte, als bekannt zu werden“[3]). Schon vorher war d'Alembert in mannigfacher Weise für den Rivalen Lulli's thätig gewesen. „Unser sehr erlauchter und sehr berühmter Musiker, Herr Rameau, berichtete Abbé Raynal 1749, behauptet das Princip der Harmonie aufgefunden zu haben ... Das Ministerium erachtet es für angemessen, dass dieses System von seinem Autor in einer Sitzung der Akademie der Wissenschaften erörtert wird. Ungeduldig erwartet das Publikum den Triumph eines Künstlers, den es anbetet ...“[4]). D'Alembert, mit der Berichterstattung betraut, fällte wirklich ein sehr ruhmvolles Urtheil, so dass Rameau durch dessen Mittheilung die Ausgabe der „Démonstration du principe de l'harmonie“ 1750 zieren und empfehlen konnte. Es ist gesagt worden, dass der „Discours préliminaire“ in dem Wettstreite Voltaire's mit Crébillon, den Ausschlag der öffentlichen Meinung zu Gunsten des ersteren herbeigeführt hätte. Unter den Musikern war es Rameau, dem d'Alembert in derselben Schrift den Lorbeer zuerkannte. „Die Musik, so entschied er, ist vielleicht von allen ..... Künsten diejenige, die bei uns seit 15 Jahren die grössten Fortschritte gemacht hat. Dank den Arbeiten eines männlichen, kühnen und fruchtbaren Genies, beginnen die Ausländer, die unsere Concerte nicht ausstehen konnten, Geschmack daran zu finden, und scheinen sich die Franzosen endlich zu überzeugen, dass Lulli auf diesem Gebiete noch viel zu thun übrig liess. Indem Rameau die Praxis seiner Kunst bis zu einem so hohen Grad der Vollkommenheit entwickelte, wurde er beides zumal, das Vorbild und der Gegenstand der Eifersucht für eine grosse

---

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. I. 313.
[2]) Mercure de France, Mars 1752. 136 u. 137.
[3]) Mercure de France, Avril 1752. 145.
[4]) Correspondance etc. par Grimm etc. I. 313.

Menge Künstler, die ihn verlästern, aber doch sich abquälen, ihm nachzuahmen. Was ihn noch in eigenthümlicher Weise kennzeichnet, ist das, dass er über die Theorie derselben Kunst mit viel Erfolg nachsann, dass er im Fundamentalbasse das Princip der Harmonie und Melodie zu entdecken wusste, dass er durch dieses Mittel auf zuverlässigere und einfachere Gesetze eine Wissenschaft zurückführte, die vor ihm willkürlichen oder von einer blinden Erfahrung dictierten Regeln unterworfen war. Ich ergreife eifrig die Gelegenheit diesen Künstler-Philosophen in einer Abhandlung zu feiern, die vornehmlich dem Ruhm der grossen Männer geweiht ist. Sein Verdienst, das zuzugeben er unser Jahrhundert gezwungen hat, wird erst dann ganz gewürdigt werden, wenn die Zeit den Neid zum Schweigen zwang, und sein Name, theuer dem aufgeklärtesten Theile unserer Nation, kann hier Niemand verletzen. Aber sollte er irgend welchen angeblichen Mäcenen missfallen, so würde ein Philosoph sehr zu beklagen sein, wenn er nicht einmal im Bereich der Wissenschaften und des Geschmackes sich gestattete, die Wahrheit zu sagen"[1]).

Wie musste nun da d'Alembert betroffen sein, als er in den Artikeln Rousseau's für die „Encyclopédie" förmliche „Pasquille" gegen Rameau vor sich sah, voll von „Galle", „Zorn" und „Feuer des Hasses"! In seiner Eigenschaft als Mitredacteur las er eben den Buchstaben C des Manuscriptes. Er nahm einige Aenderungen vor; ein oder zwei Stücke fand er für gut, ganz durchzustreichen. Es mag im Artikel „Cadence" gewesen sein, über den Rameau beim Erscheinen noch weit unwilliger als über die Artikel „Choeur" und „Chromatique" war[2]). So rücksichtsvoll, so schonend als möglich äusserte er dann brieflich dem Verfasser seine Bedenken. „Ich weiss nicht, antwortete Rousseau am 26. Junius 1751, wie man der Art zu schreiben widersteht, mit der Sie mich beehren, und doch würde ich kein Vergnügen daran haben, es zu wissen. Allen Ihren Ansichten schliesse ich mich also an, auch billige ich die Veränderungen, die Sie für geeignet gehalten haben; aber ich stellte ein oder zwei Stücke wieder her, die Sie unterdrückt hatten, weil ich mich nach dem von Ihnen vorgezeichneten Principe richtete, und es mir hiernach schien, dass diese Stücke zur Sache gehören, dass sie durchaus keine persönliche Gereiztheit bekunden, und dass sie durchaus keine persönlichen

[1]) Encyclopédie etc. Tome I. Discours préliminaire.
[2]) (Rameau), Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie etc. 1755. p. 92 etc.

Beleidigungen enthalten. Gleichwohl sollen Sie unbedingt Herr sein, und ich unterwerfe das Ganze Ihrer Billigkeit und Ihrer Einsicht"[1]).

Stimmt das mit der Characteristik überein, die Rousseau selbst im Januar 1749 von seinen Artikeln entwarf, und deren Schlagworte wir oben wiederholten? Man erstaune nicht, ich behaupte: allerdings. Denn im eigentlichen, strengen Wortsinn persönlich gegen Rameau ist Rousseau in keinem einzigen der zahllosen Artikel geworden, die er für die „Encyclopédie" lieferte. Gewiss, was er nur konnte, und wo er nur konnte, kritisierte er an den Einzelbemerkungen oder an den allgemeinen Grundsätzen des berühmten Musikers, aber niemals trug er etwas vor, was nicht sachlich war, und was nicht rein auf die Sache abzielte. Gewiss, „die Verbitterung verlieh ihm Kräfte, ja Geist und Wissen"; sie machte ihn scharfsinnig und eifrig für die Fehler Rameau's, wie sonst die Liebe den Menschen scharfsinnig und eifrig für die Vorzüge Anderer macht. Aber sein Blick richtete sich niemals auf dessen Persönlichkeit sondern immer nur auf dessen Werke. Andere, die sich als Bewunderer und Freunde des „grössten Musikers Frankreichs" aufspielten, stellten den Character desselben an den Pranger; Rousseau, der von ihm boshafte Feindschaft und lügnerische Verleumdung zu erleiden hatte, hat niemals den Menschen sondern immer nur den Künstler und Schriftsteller Rameau angegriffen. Und so war er im Einklange mit sich selbst und im vollen Rechte, wenn er seine Encyclopädie-Artikel gegen die Bedenken d'Alembert's in Schutz nahm. Noch ehe der Buchstabe C im Drucke erschien, boten sich übrigens dem Verfasser der „Muses galantes" mannigfache Gelegenheiten dar, die Theorie und Kunstrichtung Rameau's auch in besonderen Schriften öffentlich zu bekämpfen.

Capitel 2.

Kritik der Musiktheorie Rameau's.

Die geistige Neugeburt, die Rousseau auf jenem Gange nach Vincennes erfuhr, erforderte eine Reform seines sittlichen Lebens. Der sich als Schriftsteller berufen fühlte, das Evangelium der Tugend und Wahrheit zu verkündigen[2]), musste seine Lehren in

[1]) Oeuvres. X. 84.

[2]) Oeuvres. I. 22.

der eigenen Führung bethätigen. Ein vollständiger Bruch mit seiner Vergangenheit wurde ihm freilich unmöglich. Er hatte Therese Levasseur von vornherein gesagt, dass er sie niemals heirathen, aber sie auch niemals wieder verlassen würde[1]. Er schloss auch jetzt keinen gesetzlichen Bund mit ihr, weil er das Gebot ewiger Unauflösbarkeit der Ehe für ungerecht hielt, und er überlieferte sogar noch wiederholt seine Kinder gleich nach ihrer Geburt dem Findelhause, weil er darin für sie kein Unglück und für sich kein Unrecht erblickte, weil er es der Gesellschaft zur Last legte, dass er nicht in der Lage wäre, sie selber aufzuziehen, und weil ein Philosoph wie Platon die Pflege und Bildung der Kinder überhaupt dem Gemeinwesen anvertraut wissen wollte[2]. Dagegen unterdrückte er in sich mit rücksichtsloser Gewalt die Begierden nach Ruhm und Reichthum, die er als die Wurzeln aller andern Laster und Uebel verwünschte. Er beschränkte sich auf die nothwendigen Bedürfnisse, er kleidete sich zwar sauber aber einfach, er that jeden Zierrath und selbst Uhr und Degen von sich, er puderte sich nicht mehr und liess zeitweilig den Bart wachsen. Auf eine sehr einträgliche Stellung, die ihm Herr von Franceuil gab, leistete er nach kurzer Zeit Verzicht. „Ich bin frei, beglückwünschte er sich selbst, das ist ein Glück, welches ich vor dem Sterben noch geniessen wollte. . . . Ich werde mein täglich Brot mir erarbeiten, und ich werde Mensch sein: ein höheres Loos giebt es nicht“[3]. „Ich bin frei, schrieb er triumphierend dem königlichen Haushofmeister Herrn de Valmalette; ich pfeife heute auf Euch Hofleute sammt und sonders; alle Könige der Erde mit all ihrem erschreckenden Stolz, ihren Titeln und ihrem Gelde könnten mich heute nicht dazu bringen, nur ein Bein aufzuheben“[4]. Als Schriftsteller von dem Beifalle der gebildeten Welt begrüsst, beschloss er nie um Ruhm und Geld zu schreiben, sondern nur unter dem Drange seines Genius und im Dienste seiner idealen Aufgabe. Er wollte wie die Handwerker, deren Stand er nach dem der Bauern am meisten ehrte, von seiner Hände Arbeit leben, und darum wurde er Notencopist. Als festes und sicheres Einkommen brauchte er täglich 40 Sous, und musste, wenn er für die Seite Noten 6 Sous berechnete, etwa 7 solcher Seiten schreiben[5]. Bei dem

[1]) Oeuvres. VIII. 234.
[2]) Oeuvres. X. 63—65.
[3]) Oeuvres. X. 71—72.
[4]) Jansen, J.-J. Rousseau. Fragments inédits etc. 5.
[5]) Oeuvres. XII. 185.

Klange, den sein Name jetzt hatte, erwartete er gute Kundschaft. Er achtete seinen neuen Beruf durchaus nicht für gering; in einem Artikel des „Dictionnaire de musique“ schilderte er ihn als so vornehm wie nützlich. Die Erfindung Gutenberg's erwies sich für die Noten unzulänglich, und selbst der sehr theuere Kupferstich liess viel zu wünschen übrig. Die Verbreitung der Musik war im vorigen Jahrhundert derartig auf die handschriftlichen Copien beschränkt, dass sogar die Werke eines Johann Sebastian Bach erst in unserer Zeit wahrhaft veröffentlicht werden. Das Copieren, lehrt Rousseau, hat freilich auch viele und grosse Schwierigkeiten. Die Schrift der Noten muss unendlich sorgfältiger und genauer als die der Buchstaben sein. Der Musiker, der sie von weitem lesen soll, fordert die höchste Klarheit und Deutlichkeit. Der Copist, so wird im „Dictionnaire de musique“ gerathen, nehme vor allem ein Papier, das gut, stark, mittelfein, undurchlassend und weiss ist, sowie eine schwarze aber nicht glänzende Tinte. Er ziehe womöglich die Linien selbst und sehe zu, dass sie einen blasseren Ton als die Noten und Musikzeichen haben. Die Partituren sind anders als die einzelnen Stimmen und Instrumente zu schreiben. Die Worte sollen genau unter den betreffenden Noten stehen, aber sämmtliche Interpunctionszeichen fallen dabei weg, da die Musik dieselben ausdrückt. Bis in jede Kleinigkeit und Einzelheit werden Vorschriften ertheilt. Es giebt manche Componisten, wird bemerkt, die nicht zum Copisten taugen, aber ein tüchtiger Copist ist nur der, welcher sich auch auf die Composition und die Harmonielehre versteht, damit er Fehler vermeiden, ja verbessern kann und also die Absicht des Autors immer rein und treu wiedergiebt [1]). Ohne sich einzubilden, ein Ideal von Copisten zu sein, empfand es Jean-Jacques sehr übel, wenn man das Vertrauen zu ihm schädigte. Er nahm das Geschäft ernst. Auf die zeichnerischen Verzierungen von ehedem verzichtend, hatte er doch immer ein Behagen zu schreiben „wie gestochen“, und da er beim Lesen und Copieren der Noten als ächter Musiker die Töne hörte, so wurde ihm die Arbeit auch eine Unterhaltung und ein Genuss.

Unabhängig von anderen Menschen und selbstständig geworden gegenüber der öffentlichen Meinung, hob sich Rousseau gleichsam über sich selbst empor. In rascher Folge schuf er ein Meisterwerk nach dem andern. Im Dienste seiner Ideale gieng er seinen eigenen Weg,

[1]) Oeuvres. VII. 53—59.

schmeichelte er weder der Macht der Einzelnen noch der Gewalt der Massen, und führte er den Kampf gegen die Verirrungen und Missstände seiner Zeit. Seine Freunde nannten ihn „den beredtesten und tugendhaftesten der Menschen". Im Denken und Thun blieb er auch von ihnen unbeeinflusst. Waren sie mehr oder weniger unbedingte Parteigänger Voltaire's und Rameau's, so stand Rousseau mit dem Musiker schon in voller Fehde und begann seine Kritik auch an dem Dichter zu üben. Gleich in der Bearbeitung der Dijoner Preisschrift tadelte er an den Werken des „berühmten Arouet" Hingabe an den „Geist der Galanterie" und an „die Pseudo-Delicatesse" der Zeit[1]). Wenn Voltaire gegen ihn die Satire „Timon" ausspielte, so übertrumpfte Jean-Jacques den Witz des Schalkes durch einen einzigen vernichtend ironischen Satz[2]). Dabei liess er ihm stets den Ruhm des ersten lebenden Schriftstellers, der freilich die Grösse Homer's entfernt nicht erreicht hätte[3]). Als in Folge einer Namensverwechslung Voltaire ungehalten auf ihn war, versicherte er ihn, dass er gegen ihn weder der Feindschaft Jean-Baptiste Rousseau's noch gar der elenden Gehässigkeit Pierre Rousseau's von Toulouse fähig wäre. Er glaubte noch an Voltaire's Tugend, berauschte sich an dessen Liebenswürdigkeit und pries ihn als den Beschützer aller werdenden Talente[4]). Erst sein offener und ganzer Bruch mit den Encyclopädisten veranlasste auch denjenigen mit Voltaire. Der tiefe und schroffe Gegensatz, der damit zum Ausdruck kam, bedingte auf lange hin die geistige Entwickelung Frankreichs und der gebildeten Welt. Ich brauche nicht zu sagen, dass der Gegensatz zwischen Rousseau und Rameau im Vergleich damit von unendlich geringerer Bedeutung war. Allein die einzelnen Aeusserungen desselben sind doch nicht nur für das Leben des Genfer Bürgers, sondern auch für die Geschichte der Musik von Werth und Wichtigkeit.

Im Zeitalter der Renaissance bewies Heinrich Loris aus Glarus sehr gelehrt, dass es, der alten Griechischen Musik entsprechend, zwölf Tonarten gäbe[5]). Rameau führte sie 1737 auf zwei zurück, auf die ionische und die äolische d. h. auf die Moll- und Dur-Tonart[6]), und

---

[1]) Oeuvres. I. 13.

[2]) Oeuvres. I. 44. Note. — Oeuvres de Voltaire V. 500. Timon, sur le paradoxe que les sciences ont nui aux moeurs.

[3]) Oeuvres. VI. 248.

[4]) Oeuvres. X. 61. 62. Vergl. 63.

[5]) Glareanus, Dodekachordon. 1 vol. in fol. gedruckt in Basel 1547.

[6]) Rameau, Génération harmonique.

fand dafür die Beistimmung der Musiker[1]). Dagegen behauptete im Frühling 1751 der junge Pariser Musiker Blainville, eine neue dritte Tonart erfunden zu haben, welche gewissermassen die Mitte zwischen Dur und Moll einnähme. Die Akademie der Wissenschaften, der er seine Ideen über den „Mode mixte“ vorlegte, bezeichnete die Entdeckung in ihrem Gutachten als neu und werthvoll. Rousseau interessierte sich auf der Stelle für die Sache. Blainville, hiervon durch Diderot unterrichtet, machte ihm einen Besuch, hörte in seiner Wohnung, dass er eben auf dem Lande verweilte, und setzte ihm deshalb schriftlich die Theorie der gemischten Tonart auseinander[2]). Im Geistlichen Concerte, das den 30. Mai 1751 gegeben wurde, liess der junge Musiker eine Composition vortragen, die er in der neuen Tonart gesetzt hatte. Rousseau war zugegen, und von seinem Freunde Abbé Raynal gebeten, schrieb er für den „Mercure de France“ einen Artikel über Blainville's Erfindung. Er wies darin nach, dass die gemischte Tonart schon den Griechen bekannt war, und dass sie im Kirchengesange noch gegenwärtig fortdauerte. Aber durch die Harmonie, die Blainville damit verbunden hätte, wäre thatsächlich etwas Neues geschaffen, und der junge Musiker hätte als Theoretiker seine Kunst fundamental gefördert und zugleich als Künstler etwas Erfreuliches geleistet. Ganz besonders wurde der Muth anerkannt, womit er der Selbstgefälligkeit eines Jahrhunderts entgegenträte, welche Geschmack und Wissen der Vergangenheit verachtete; aber Rousseau prophezeite auch den Collegen, dass er nur Widerspruch begegnen würde, weil er Erfinder wäre, und weil er mit Musikern zu thun hätte[3]). So geschah es. Nicht sobald hatte Blainville seine Theorien nebst seiner Composition durch den Druck bekannt gemacht[4]), als auch schon die Presse ihre Schmähungen und ihren Tadel darüber ergoss. Selbst Rousseau wurde dabei nicht geschont; man nannte seinen Bericht geistreich aber nicht zutreffend und nicht überzeugend.

---

[1]) Langhans, Musikgeschichte. 92. Vergl. 18. Anm.

[2]) M. Blainville à M. Rousseau. Originalbrief in der Bibliothek zu Neuchâtel.

[3]) Lettre à M. l'abbé Raynal, au sujet d'un nouveau mode de musique inventé par M. Blainville. Datiert Paris, le 30 mai, au sortir du Concert. (Oeuvres. X. 66—68) — Mercure de France, juin 1751. 174—178.

[4]) Essai sur un troisième mode presenté et aprouvé par Mrs. de l'Académie des Sciences, joint la symphonie exécutée au concert du Chateau des Thuilleries le 30 mai 1751. Par M. Blainville. Gravé par Mmes. Leclair. Querquart. — Das Exemplar, das Rousseau erhielt, befindet sich in der Bibliothek zu Neuchâtel, Carton E.

Blainville vertheidigte sich nicht übel und ergriff wiederholt die Gelegenheit, dem Genfer Bürger seinen Dank und seine Verehrung zu bezeugen [1]: Da die Gegner die Erfindung nicht todt sprechen konnten, versuchten sie das altbewährte Mittel, sie todt zu schweigen. Das gelang. „Der dritte Modus, der weder Dur noch Moll sein soll, berichtete Marpurg ein paar Jahre später seinen Deutschen Lesern, ist nach der Probe im Concert spirituel für immer verschwunden“ [2]). Dagegen konnte der Verfasser des „Dictionnaire de musique“ 1767 constatieren, dass die gemischte Tonart zwar nicht den Namen nach, aber doch thatsächlich in der Tonkunst Eingang gefunden hätte [3]). Der Gegner Rameau's hatte also in Wahrheit gesiegt; und immerfort rühmte Rousseau den Geist und die Kenntnisse Blainville's [4]). Die Nachwelt stellte sich auch dabei wieder auf seine Seite. Fortlage's „Musikalisches System der Griechen in seiner Urgestalt“, verfocht 1847 die Idee der Tonleiter mit der kleinen Secunde d. h. den troisième mode oder mode hellénique, und der Italiener Nicola d'Arienzo forderte 1879 neben den Tongeschlechtern Dur und Moll auch noch Raum für dasjenige der kleinen Secunde [5]).

Unter den Gegnern Blainville's und Rousseau's that sich Jean-Adam Serre hervor. Er stammte ebenfalls aus Genf und war eigentlich Künstler, als welcher er den Ehrentitel „Miniatur- und Email-Maler Ihrer kaiserlichen Majestäten“ empfieng. Aber daneben betrieb er noch vielerlei, vor Allem Musik. Angeregt durch die Controverse über die gemischte Tonart, verfasste er auch ein grösseres Werk: „Versuche über die Principien der Harmonie“, das zuerst im Herbst 1752 und dann wiederum 1753 gedruckt wurde [6]). Rousseau meint einmal, der berühmte Arzt Tronchin wäre eigentlich nur sein Feind geworden, weil er gleich ihm ein Genfer wäre; auch sonst hört man wohl die Bemerkung, dass der Genfer gerade dem Genfer gern etwas am Zeuge flickt. Daher mag Serre mit einem gewissen Behagen dieselbe

[1]) Mercure de France, septembre 1751. 166 u. s. w. — Novembre 1751. 20 u. s. w. — Janvier 1752. I. 160 u. s. w. — Mai 1752. 137 u. s. w.

[2]) Marpurg, Historisch-kritische Beyträge. I. 456.

[3]) Oeuvres. VII. 167. 168.

[4]) Streckeisen-Moulton, J.-J. Rousseau, ses amis et ses ennemis etc. II. 558.

[5]) Riemann, Musiklexicon. Artikel Blainville, Fortlage, Arienzo und Molltonart.

[6]) Essais sur les principes de l'harmonie en général, des droits respectifs de l'harmonie, de la basse fondamentale et de l'origine du mode mineur. Par M. Serre. 1 vol. in 8°. Paris 1752. — Genève 1753.

Sache, die sein Landsmann empfahl, bemäkelt und angegriffen haben. Aber bewies sich Rousseau gerechter oder unbefangener? Bei seiner Feindseligkeit gegen Rameau kam es ihm ganz erwünscht, wenn Serre im Gegensatz zu diesem lehrte, dass die Harmonie nicht auf einem einfachen sondern vielmehr auf einem doppelten Generalbasse beruhte, und wenn er im Einzelnen manche Sätze des berühmten Musikers verwarf. Aber es verdross den Genfer Bürger, dass sein Landsmann auch vieles an Rameau's System billigte, was er gern von Allen verworfen gesehen hätte. Er rühmte Serre's Klarheit im Denken und Sprechen, aber tadelte dessen Sinn und Geschmack für Musik, weil er „Curiositäten der Harmonie, wie den Doppelkanon" für einen Ohrenschmaus hielte. Serre's Gelehrsamkeit und Talente, die einem Manne wie Burney hohe Achtung einflössten[1]), verkannte Rousseau keineswegs, nur bestritt er den Ideen desselben die Originalität. „Ich rede hier nicht, heisst es 1767 im „Dictionnaire de musique", von dem geistvollen System des Herrn Serre aus Genf, noch auch von seinem doppelten Fundamentalbasse, weil die Principien, die er mit löblichem Scharfsinn ahnte, nachher von Tartini entwickelt worden sind." Aber man meine nicht, dass Serre jene Ahnungen selbstständig aus sich hatte. „Er bereiste Italien, erzählt Rousseau weiter, und lernte hier die Erfahrungen Tartini's kennen, aus denen er dann in Verbindung mit denjenigen Rameau's ein gemischtes System zusammenbraute" [1]). Als Serre diese Zeilen las, protestierte er dagegen. Er versicherte, dass er überhaupt niemals in Italien war, dass er zuerst in England 1756 von Tartini's System hörte, dass Tartini's Buch 1754 und das seinige 1752 erschien, und dass ihm das erstere, selbst wenn er es gekannt hätte, gar nichts genützt haben würde[2]). Zur Unterstützung seiner Angaben berief er sich auch auf eine Schrift, die er 1763 veröffentlicht hatte[3]). Das „Journal Encyclopédique" nahm aber Serre's Erklärung nicht auf, und erst die Herren, welche Rousseau's Werke seit 1782 in Genf herausgaben, waren gerecht und billig genug, auch Serre zu Worte kommen zu lassen[4]).

Bekämpften Blainville und Serre nur einzelne Sätze Rameau's,

---

[1]) Oeuvres. VI. 359 u. VII. 296. Vergl. VI. 213.

[2]) Lettre de M. Serre auteur des Essais et des Observations sur les principes de l'harmonie etc.

[3]) Serre, Observations sur les principes de l'harmonie, occasionnées par quelques écrits modernes sur ce sujet. Genève 1763.

[4]) Genfer Ausgabe der Werke Rousseau's. XXVI. 105—108.

so unterwarf der Akademiker Estèphe aus Montpellier dessen ganzes System einer vernichtenden Kritik. Rameau hatte sich erlaubt, den Bericht, welchen er der Akademie der Wissenschaften in Paris über das Princip der Harmonie erstattet hatte, als eine „Beweisführung" seines Systemes in die Welt zu schicken [1]). Die gelehrte Körperschaft protestierte dagegen, und jedermann stiess sich an dem Titel „Démonstration", der eine Anmassung und Erschleichung wäre. In einer lichtvollen Abhandlung führte nun Estèphe dem Publikum vor Augen, dass Rameau, angefangen mit dem Satze von der Identität der Octaven auch nicht eine einzige Behauptung bewiesen, ja nicht einmal auf fester Grundlage hingestellt hätte [2]). Alle Kenner, Rousseau voran, stimmten dem Kritiker bei; nur die beschränkten Rameauisten verschrien Estèphe's „Traité" als einen „musikalischen Roman", wie dessen Buch „Sur l'origine de l'univers" von Fréron als ein „wissenschaftlicher Roman" verschrien wurde [3]). Die Frage über die Identität der Octaven ist auch in unserer Zeit wieder der Gegenstand gelehrter Erörterung gewesen, wobei Herbart geradezu behauptete, dass „zwischen Grundton und Octave voller Gegensatz mit Verlust aller Aehnlichkeit" wäre [4]).

Seit 1751 erschien die „Encyclopédie". Langsam und nicht ohne Störungen und Gefährdungen folgte ein Folioband dem anderen. Schon 1752 fühlte sich Rousseau gedrungen, dem Publikum sein Gesammturtheil über Rameau vorzulegen. „Ich möchte versuchen, sagte er, ungefähr die Idee festzustellen, die ein verständiger und unparteiischer Mann über die Werke Rameau's haben muss; denn die Kläffereien der Kabalen für und wider achte ich für nichts. Was mich betrifft, so könnte ich aus Mangel an Einsicht fehlen, aber wenn man in meinen Aeusserungen kein richtiges Verständniss (raison) fände, so wird man hier ganz gewiss die Unparteilichkeit finden, und das heisst immer das Schwierigste geleistet haben. Die theoretischen Werke des Herrn Rameau haben das sehr Sonderbare, dass sie ein grosses Glück machten, ohne gelesen zu werden, und sie werden das noch weniger,

[1]) Rameau, Démonstration du principe de l'harmonie. 1750.

[2]) Estèphe, Traité sur le véritable principe de l'harmonie. — Oeuvres. VII. 131. — Auch in seinem Esprit des beaux-arts 1752 entwickelte Estèphe Gedanken z. B. über Harmonie, Melodie, Begleitung, nationale Musik, die denen Rousseau's entsprechen.

[3]) Marpurg, Historisch-kritische Beyträge. I. 455.

[4]) Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. 465.

seitdem sich ein Philosoph (d'Alembert) die Mühe nahm, das Summarium dieses Autors zu schreiben. Es ist ganz gewiss, dass dieser Abriss die Originale vernichten wird, und für eine solche Entschädigung wird man keinen Grund haben, sie zu vermissen. Diese verschiedenen Werke bergen nichts Neues und Nützliches als das Princip des Fundamentalbasses*): aber es ist keine geringe Sache, ein Princip, und wäre es auch willkürlich, einer Kunst gegeben zu haben, die anscheinend keins hatte, und deren Regeln so erleichtert zu haben, dass das Studium der Composition, welches vordem eine Arbeit von 20 Jahren war, gegenwärtig die von wenigen Monaten ist**). Die Musiker griffen mit Gier nach der Entdeckung des Herrn Rameau, obgleich sie Verachtung derselben zur Schau trugen. Die Schüler vermehrten sich erstaunlich schnell; allerorten sah man nichts weiter als kleine Eintagscomponisten, meistens ohne Talent, welche auf Kosten ihres Meisters die Hochgelehrten (les docteurs) spielten, und gleichzeitig veranlassten die sehr thatsächlichen, sehr grossen und sehr soliden Dienste, die Herr Rameau der Musik leistete, auch den Nachtheil, dass sich Frankreich von schlechter Musik und schlechten Musikanten überfluthet sah, weil jeder glaubte, alle Feinheiten der Kunst zu kennen, sobald er deren ABC wusste, und sich daher alle damit befassten, Harmonie zu machen, ehe sie durch das Ohr und die Erfahrung gelernt hatten, gute und schlechte zu unterscheiden" [1]).

Capitel 3.

Kritik der Compositionen Rameau's.

Friedrich Melchior Grimm, geboren 1723 als Sohn eines protestantischen Geistlichen in Regensburg, empfieng hier seine Gymnasialbildung und studierte darauf in Leipzig klassische Philologie, Philosophie und Staatswissenschaft. Einen grossen Einfluss erfuhr er von Ernesti, einen noch grösseren von Gottsched, an den er schon als

*) „Wenn ich nichts über das angebliche physikalische Princip der Harmonie sage, fügt Rousseau in der Anmerkung hinzu, so geschieht dies nicht aus Vergesslichkeit."

**) Im Dictionnaire de musique wird Rameau zugestanden, durch seine Methode die accompagnements in 6 Monaten zu lehren, wozu sonst 6 Jahre erfordert wurden (Oeuvres. VI. 333).

[1]) Oeuvres. VI. 216.

Schüler Briefe geschrieben, Oden und Satiren eingesendet hatte, und der ein fünfactiges Trauerspiel von ihm, „die asiatische Banise“ 1743 im vierten Bande seiner „Deutschen Schaubühne“ drucken liess. Nachdem Grimm eine Zeit lang Secretär des Grafen Ludwig Gottlob von Schönberg gewesen war, begab er sich, wahrscheinlich Ende 1747, nach Paris. In der Französischen Hauptstadt wollte er sich für die Deutsche Schriftstellerei im Geiste Gottsched's ausbilden, welcher „zuerst die Autorität Boileau's neben diejenige des Horaz, Saint Evremond neben Quinctilian und den grossen Corneille neben den grossen Sophocles stellte“ [1]). An dem Sohne des Grafen Schönberg, der Capitän im Regimente Dauphine geworden war, hatte er einen Anhalt für seine Existenz, wie er denn wohl auch durch diesen bei dem Erbprinzen Friedrich von Sachsen-Gotha Vorleser wurde. Der Erbprinz verkehrte mit seinem Erzieher Baron Thun im Salon der Frau Dupin, interessierte sich für Rousseau und lud ihn nach Fontenay-sous-Bois ein, wo er im Sommer wohnte. Dort an dessen Tafel war es, wo der Genfer Bürger 1749 zugleich mit dem prinzlichen Reiseprediger Klüpfel auch den Vorleser Grimm kennen lernte. Der Prediger war ein Mann von viel Geist, Lebenslust und Liebenswürdigkeit, mit dem er sich rasch und dauernd befreundete [2]). Grimm empfahl sich wenig durch seine äussere Erscheinung. Ueber den Augen lag es wie ein dicker Schleier, die Nase stand quer im Gesicht, Schulter und Hüfte waren schief, und die lange Gestalt stak in einem armseligen Anzuge. Mit linkischer Pedanterie hielt er sich scheu zurück, und für jede Aufmerksamkeit zeigte er sich übertrieben verbunden. Am zweiten Tage unterhielt man sich bei Tische über Musik. Grimm, aus sich heraustretend, sprach sehr gut. Als er andeutete, dass er Klavierbegleitungen spielte, war Jean-Jacques hoch erfreut. Nach Beendigung des Mahles wurden Noten herbeigeschafft, und beide musicierten nun den Rest des Tages am Klavier des Prinzen. „Also begann, berichtet der Verfasser der „Confessions“, jene Freundschaft, die anfangs so süss und endlich so unheilvoll war“ [3]). Jahre

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. XVI. 274.

[2]) M. Klüpfel à M. J.-J. Rousseau, Gotha le 17 avril 1765. Originalbrief der Bibliothek in Neuchâtel. — Oeuvres. XI. 254. — Correspondance etc. par Grimm etc. XVI. 541.

[3]) Oeuvres. VIII. 248. — Meister in der Correspondance etc. par Grimm etc. I. 12 note 1. — Musset-Parthay, Oeuvres complètes de J.-J. Rousseau. vol. I. Préface. — Nichts als eine Fälschung sind die „Nouveaux mémoires secrets et

lang schienen die zwei Männer unzertrennlich zu sein. Als Grimm nach der Abreise des Erbprinzen Friedrich 1750 das einträgliche Secretariat beim Grafen Friesen erhielt, wo er dann auch ein Klavier auf seinem Zimmer hatte, sassen sie oft Nächte lang zusammen und spielten und sangen Italienische Arien und Barcarolen[1]). Oft wanderten sie hinaus auf's Land zum Vicar von Marcoussis, um in dessen Wohnung zu musicieren. Hier wurden dann jene Trios gesungen, die Rousseau in Chenonceaux gemacht hatte, und neue an sie angereiht, die er damals setzte, und deren Texte Grimm und der Vicar zu drechseln pflegten. Im Französischen Stile componiert, waren sie meistens „von einem sehr guten Contrapunkte". Der Verfasser der Confessions ertheilte ihnen dies Lob nicht ohne eine gewisse Ironie, aber er bedauerte doch die Sammlung seiner Trios, die Erinnerungen an Stunden reinster Freude, 1767 in Wootton zurückgelassen zu haben, wo sie vielleicht als Haarwickel ein Ende gefunden hätten[2]).

Wenn ich nicht sehr irre, so wollte Grimm in seiner Jugend der Corneille oder Molière Deutschlands werden. An den Werken der Französischen Bühne, die bei uns als Muster verehrt und nachgeahmt wurden, suchte er seinen Geschmack zu bilden und seine Einsicht in die Regeln der dramatischen Poesie zu vervollkommenen. Daher reizte ihn fast ausschliesslich das königliche Theater, genannt die Comédie française, wo die klassischen Stücke aufgeführt wurden. Rousseau wäre sehr oft lieber in das Théâtre italien gegangen, in das er freien Eintritt besass, aber er begleitete immer den Freund, der ihn so dringend darum bat, und diente ihm sowohl mit seinen reichen Kenntnissen und Erfahrungen als mit seinem geläuterten und scharfen Urtheil. Eine Frucht dieser gemeinsamen Studien sind Grimm's Artikel für die „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters", welche sein Leipziger Freund Mylius 1750 und 1751 mit Lessing herausgab[3]). Schon trieb es den ehrgeizigen jungen Deutschen, auch in Französischer Sprache zu schreiben. Da er unbestreitbare Anlage zur Ironie und Satire hatte, so mag wohl der „Petit discours sur les

---

inédits, historiques, politiques, anecdotiques et littéraires du Baron de Grimm. Paris, Lerouge-Wolf. 1834. 2 vol. in 8°.

[1]) Oeuvres. VIII. 250.

[2]) Oeuvres. VIII. 264. 265.

[3]) Gotthold Ephraim Lessing. Von Danzel und Guhrauer. Zweite Auflage von v. Maltzahn und Boxberger. I. 177. Anm. 1.

grands Bouquets" von ihm verfasst worden sein[1]). Jedenfalls verfertigte er um dieselbe Zeit, in der zweiten Hälfte des Jahres 1750, seine „Lettres sur la littérature Allemande" für den „Mercure de France"[2]). Begreiflich genug war Rousseau dabei sein Aristarch, und wie sehr und wie lange er das war, beweist uns noch das Fragment eines Briefes, welchen Grimm ihm den 26. Januar 1754 aus Dresden schrieb[3]).

Als nun der Deutsche die Litteratur seines Vaterlandes und Frankreichs besprochen hatte, wollte er sich auch über Musik vernehmen lassen. Um das nothwendige Material dazu bat er abermals seinen so gefälligen wie unterrichteten Freund Rousseau. Allein auf diesem Gebiete herrschte noch ein Zwiespalt zwischen den beiden Männern. Denn Grimm theilte die Abneigung aller Fremden gegen die Französische Oper, in welcher es weder Musik noch Stimmen gäbe[4]), während der Genfer Bürger bei aller Liebe zu der Italienischen Tonkunst dem Französischen Musik-Drama sehr wesentliche Vorzüge vor dem Italienischen einräumte. Nicht ohne Widerstreben bequemte er sich daher dem Ansuchen des Freundes und entwickelte ihm in Form eines Briefes seine Ideen. Ueber der Arbeit jedoch muss die Unlust zurückgekehrt und ihn übernommen haben, so dass er mitten im Satze abbrach und das Manuscript für sich behielt. Den Inhalt dieses Fragmentes zu verstehen und zu würdigen, müssen wir uns die Geschichte des Streites vergegenwärtigen, der bis dahin für und gegen die Französische Oper geführt worden war.

Ihre Geburt im Zeitalter Louis XIV. wurde von den grossen Dichtern und Schriftstellern durchaus nicht mit Freuden begrüsst. Der gestrenge Boileau brach in Zorn darüber aus, dass der erste Librettist, der Abbé Perrin, den geheiligten Alexandriner aufgab und die Italienischen versi sciolti nachahmte; gegen Quinault aber, den grössten Meister Französischer Operntexte, focht er gleichsam einen Kampf auf Tod und Leben. Der Zionswächter des antik-klassischen Ideals, bekämpfte Boileau auch Charles Perrault, welcher für den modernen Geist eintrat, und über dessen Bruder Claude Perrault, welcher die Musik

[1]) Ebendort. I. 512. 514.

[2]) Datiert den 4. August und 20. November 1750, erschienen die Lettres etc. im Mercure de France, octobre 1750. 17—25 und février 1751, 10—33. Wiederabgedruckt in der Correspondance etc. par Grimm etc. XVI. 269—287.

[3]) Anhang No. 5.

[4]) Correspondance etc. par Grimm etc. XVI. 289.

der Alten geringschätzig behandelte, ergoss er die ganze Bitterkeit seiner Satire. Dacier rückte mit pedantischer Gelehrsamkeit, Saint-Evremond mit nüchternem Rationalismus und La Bruyère mit sententiöser Weisheit gegen das Musik-Drama in's Feld. Der Verfasser der „Caractères" erklärte, dass trotz der vollkommenen Musik und der wahrhaft königlichen Ausstattung, die Oper ihn nur langweilte, weil sie kein Gedicht, sondern Verse, kein Schauspiel, sondern ein Concert wäre [1]. Saint-Evremond, der aus seiner Heimath flüchtig, schon 1676 in London eine Comédie „Les Opéra" verfasste, erschöpfte sich nach Voltaire's Ausdrucke in kalten Spöttereien gegen das Musik-Drama und stellte es als lächerlich hin, Leidenschaften und Dialoge in Gesang zu setzen [2]. Allein der vornehme Verbannte verstand es auch, seiner Nation zu schmeicheln, als er ihre Musik mit derjenigen Italiens verglich. Er liess gern die Kühnheit der Italienischen Composition gelten, aber er behauptete, dass die Franzosen sich dieselbe angeeignet hätten, und dass sie obendrein den besonderen Vorzug einer vollendeten, gefälligen und ergreifenden Ausführung besässen. Er tadelte die Italienischen Sänger wegen der masslosen Uebertreibung im Ausdrucke der Leidenschaften, und er warf den Italienischen Tonsetzern vor, dass sie, fortgerissen von dem Virtuosenthum der Darsteller, auch ihrerseits die Grenzen der Schönheit überschritten. „Mit den Läufern und der ganzen Fülle von Zierrathen, sagte Saint-Evremond, will die Italienische Musik nicht erschüttern, sondern überraschen und verblüffen, die Französische Musik dagegen dringt in die Seele und rührt das Herz" [3]. Dies epigrammatische Urtheil wurde ein Glaubensartikel in der Monarchie Louis XIV., wo man überdies trotz aller Kritik gewiss und zuversichtlich glaubte, dass das antike Musik-Drama zwar in Florenz wiederhergestellt, aber in Paris durch Lulli und Quinault zu neuer alles überstrahlender Herrlichkeit gebracht worden wäre.

Der gelehrte und einsichtsvolle Abbé Raguenet, der lange in Rom lebte und über dessen Kunstdenkmale schrieb [4], hatte die Verwegenheit, dieses Selbstgefühl seiner Landsleute zu stören. Im Jahre 1703 entwarf er seine „Parallele der Franzosen und Italiener in Betreff der

---

[1] La Bruyère, Les caractères etc. Paris, Garnier frères. 73—75.

[2] Voltaire, Mélanges littéraires, Artikel Opéra.

[3] Oeuvres. VII. 110.

[4] Les Monuments de Rome ou Déscription des plus beaux ouvrages de Peinture, Sculpture et d'Architecture, avec des Observations. Paris 1700 u. 1702.

Musik und der Oper“ [1]). Die Texte anlangend, rühmte er bei den Französischen die regelrechte und einheitliche Behandlung und die vollständige Uebereinstimmung mit den Gesetzen des Dramas. Er lobte das Spiel der Geigen, der Oboen und Flöten in seiner Heimath, und fand die tiefen Männerstimmen namentlich für die Rollen der Götter, Heroen und Könige wohl geeignet. Die Anwendung der Chöre bezeichnete er als einen Vorzug. Die Tänze, die Costüme, die Inscenierung, die lebensvolle Vergegenwärtigung, kurz vieles, was im Schauspiele, für den Zuschauer, d. h. für die Augen berechnet ist, erschien ihm in seiner Heimath herrlicher und sachgemässer als in Italien. Allein selbst nach dieser Seite hin musste doch das Vaterland der schönen Künste manches voraus haben, und am Ende hatte bei dem Abbé Raguenet über die Tonkunst nicht das Auge, sondern das Ohr zu entscheiden. Er fand vor Allem, dass die Italienische Sprache mit ihrem Reichthum an tönenden Vocalen musikalischer als die Französische wäre, in welcher die Hälfte der Vocale stumm oder meist unausgesprochen blieben. Er sah in Italien eine solche Menge genialer Componisten, vollendeter Musiker und Sänger, wie sie sonst nirgends ein Land besässe. Unvergleichlich schön erschienen ihm besonders die Stimmen der Castraten. Den Italienischen Instrumenten als solchen, namentlich der Laute und Geige, gab er den Vorzug vor den Französischen. Er pries das Land, wo Knaben von 15 und 16 Jahren schon als Virtuosen aufträten, und wo Meister ersten Ranges es für keinen Raub an ihrer Ehre hielten, öffentlich Instrumente zu spielen, während in Frankreich die Verachtung der Musikantenzunft jeden davon abschreckte. Die Italiener, sagte Raguenet, besässen zahlreichere, prächtigere und bequemere Theater als die Franzosen. Die Maschinerie und die Decorationen der Italienischen Bühne hätten nicht ihres Gleichen, und das bewunderungswürdige Orchester bedürfte den widerlichen Lärm des Tactstockes nicht, der den Fremden die Pariser Oper verleidete. Der Abbé Raguenet bestritt nicht, dass sich das Recitativ seiner Heimath gar sehr der gesprochenen Declamation näherte, aber er lobte das Italienische Recitativ wegen seiner reizvollen harmonischen Begleitung, und im Gegensatze zu den eintönigen Französischen Arien rühmte er an den Italienischen die unendliche Mannigfaltigkeit und die kühne Contrastierung. Er characterisierte die Musik der

[1]) Paralèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les Opéra. 1704.

Lullisten als armselig-beschränkt und langweilig-matt, aber mit Begeisterung sprach er von jenem Feuer und jener unerschöpflichen Erfindung der Italiener, welche nur das leidenschaftliche Volkstemperament und das grosse Genie zu geben vermöchten.

Als bestellter Censor erlaubte Fontenelle den Druck der Schrift Raguenet's, weil es einem billigen und gerechten Publikum sehr willkommen sein müsste. War das Ironie? Denn der Französische Chauvinismus bäumte sich sofort auf. Jean-Laurent le Cerf de la Vieuville de Freneuse richtete 1704 gegen den Vergleich einen Vergleich, der Alles in's Gegentheil verkehrte[1]). Für das Castratenthum hatte er nur Hohn und Spott, und vollen Ernstes nannte er Componisten wie Charpentier und Colasse grösser als Palaestrina, und machte er Lulli zum grössten Tonkünstler aller Zeiten und Völker. Auf Raguenet's Einwände erwiderte er mit drei weiteren Schriftstücken, und als ein Französischer Arzt, Namens André, im „Journal des Savans" gegen das erste derselben laut wurde, diente er ihm mit Grobheiten[2]). Die Franzosen erlabten sich an einer so wackeren Vertheidigung ihres Ruhmes, den nun nicht sobald wieder jemand anfocht, und den mit der Zeit selbst Männer fremden Ursprunges anerkannten. Algarotti gestand der Französischen Musik den Vorrang zu, weil sie mit einfachen und schlichten Noten das Herz rührte, während die Italienische Musik mit ihren abgebrochenen Tönen, Fugen, Tremoli und sonstigen Kunststücken die Seele kalt und ruhig liesse[3]). In Riccoboni's Augen war die Zeit von 1650 bis 1720 die Glanzperiode der Italienischen Musik, und waren Scarlatti d. Ä. und Buononcini deren klassische Meister. Aber nachher, bekannte er klagend, kam der Verfall. „Anstatt des Ausdrucksvollen und des Wahren, sagte er, herrschen heute das Seltsame und das Schwierige. Die Sänger leisten in der That, was eigentlich Geigen und Oboen leisten sollen, doch um die Forderungen der Natur und der menschlichen Stimme bekümmern sie sich nicht mehr. Bewundern kann man sie, aber man wird nicht mehr von ihnen gerührt"[4]).

---

[1]) Comparaison de la musique Italienne et de la musique Française. Bruxelles 1704. Drei Dialoge.

[2]) L'art de décrier ce qu'on n'entend pas ou le médecin musicien. Vergl. auch Bonnet, Histoire de la musique depuis son origine jusqu'à présent. 1715.

[3]) Le Newtonianisme pour les dames. (Aus dem Italienischen Algarotti's übertragen von Duperron de Castera.) 1738. S. 75.

[4]) Riccoboni, Réflexions historiques et critiques. Amsterdam 1740.

Inzwischen eroberte sich die Kunst Italiens die Welt. „Es gab eine Zeit, berichtete Mylord Shaftesbury über England, wo hier der Gebrauch, Französisch zu reden, die Französische Musik zur Mode machte. Allein die Italienische Musik führte uns bald näher zur Natur und verleidete uns dadurch die andere, die nun in ihrer ganzen Schwerfälligkeit, Plattheit und Geschmacklosigkeit offenbar wurde“[1]). Genau so gieng es in Spanien und in Deutschland. Der Hannoveraner Quantz hielt die Französische Musik für hübsch, bis er von 1724 bis 1726 in Italien verweilte; als er von Turin nach Paris kam, wurde er in der Oper von den alten längst abgenutzten und immer wieder aufgewärmten Gedanken abgestossen. Nun erst fiel ihm auch auf, dass bei den Franzosen Recitativ und Arie eigentlich nur dem Namen nach sich unterschieden. Der Gesang der Männer und besonders der der Frauen klang ihm wie unnatürliches affectiertes Geheul, und das schlechte Orchester, sagte er, spielte nach Gehör und Gedächtniss darauf los, und konnte kaum von dem mächtigen Tactstocke in Ordnung gehalten werden, dessen Lärm jeden Fremden anwiderte[2]). Bereits 1722 hatte Mattheson den Deutschen alles mitgetheilt, was Raguenet für und was Le Cerf gegen die Italienische Musik vorbrachte, und dazu aufklärende gelehrte Noten geschrieben[3]). In der „Lettre à M. le marquis de B.“, die 1748 zu Berlin veröffentlicht wurde, glaubte der ungenannte Verfasser das endgiltige Schiedsrichter-Amt für die Deutschen beanspruchen zu dürfen. Denn parteilos hätten sie Anerkennung für alles Gute, wo es auch wäre, und in ihrer Mitte gäbe es Musiker wie Telemann und Händel, die es den Franzosen, und andere wie Hasse und Graun, die es den Italienern gleichthäten. Mit Riccoboni bewusst oder unbewusst übereinstimmend, ist der Ungenannte der Ansicht, dass die Italiener die Grenzen der Kunst überschritten haben; allein die Franzosen, fügt er hinzu, haben sie noch nicht erreicht. Kommt es jenen schon zu sehr auf die Töne an, so diesen noch zu sehr auf die Worte. Die Franzosen sind im Dramatischen überlegen, aber sie verstehen nicht sowohl durch die Musik als durch die Sprache die Leidenschaften zu malen, und sie werden nicht so-

---

[1]) Oeuvres. VI. 176.

[2]) Marpurg, Historisch-kritische Beyträge u. s. w. I, 237 u. s. w. bringt eine Selbstbiographie von Quantz. — Ch. Burney, The present state etc. in Germany etc. II. 185.

[3]) Critica musica d. i. Grundrichtige Untersuch- und Verurtheilung vieler theils vorgefassten theils einfältigen Meinungen. 1722.

wohl durch die Kunst des Componisten als durch diejenige des Dichters ergriffen. Ihre Stücke rühren, obgleich die Musik und der Gesang als solche nicht ansprechend sind. Wenn die Seele des Italieners von einem Gegenstande entzündet wird, so reicht die gewöhnliche Rede ihm nicht aus, er hebt die Stimme, er verdoppelt die Worte, er verwandelt alles zu Tönen der Leidenschaft, und sich auch damit noch nicht genugthuend, zwingt er es den Instrumenten ab, das Unsagbare auszudrücken. Die Componisten Italiens sind voll Empfindung und Feuer, und die Sänger und Spielleute sind Virtuosen. Dagegen ist die Französische Musik dürftig, monoton, ewig dieselbe. Man schätzt die Tonsätze Lulli's, weil sie jeder Mensch leicht und gleich im Gedächtniss behält. Allein diese Einfachheit ist nicht die erhabene Einfachheit der Kunst, sondern diejenige der Armuth. Abgesehen von den Tanzliedern und Trinkliedern, die man sich selbst im Auslande gefallen lässt, sind die Französischen Gesänge abgeschmackt, platt und langweilig.

Der Kritiker Marpurg billigte noch 1754 durchaus den Inhalt der „Lettre à M. le Marquis de B.“ Er drang nur darauf, dass man den hier gepriesenen Italienischen Geschmack nicht mehr in Italien suchte, sondern in Deutschland. Ausgestattet mit dem melancholischen Temperamente ihres Volkes, hätten hier eben die Telemann und Händel, Hasse und Graun eine Kunst geschaffen, die tiefsinniger und gewichtiger als diejenige der sanguinischen Romanen wäre[1]. Mit Recht rühmte sich die Nation ihrer Musiker. Der Dichter Zachariae feierte 1756 ihre Vertreter: „Bach und seine melodischen Söhne“, den „gründlichen Graun“, den „erschaffenden Gluck“, „Händel, den Orpheus der Briten“, „Teleman, welchen der Gallier bewundert“ und „den glücklichen Hasse, nach dessen Mustern Welschland selber sich bildete“[2]).

Grimm lebte ganz in den Anschauungen seines Vaterlandes; mit dem Feuer der Jugend und des Patriotismus trug er sie vor. Dagegen verfocht nun Rousseau zwar nicht die Französische Musik überhaupt, aber doch das Französische Musik-Drama. Ganz verschlossen hatte er sich freilich zu keiner Zeit der Italienischen Tonkunst. Sie war die erste, die den Jüngling 1728 und 1729 in Turin gefangen nahm, und sie umstrickte ihn 1743 und 1744 mit ihrem Zauber in

[1]) Marpurg, Historisch-kritische Beyträge u. s. w. I. 25. 36. 46.

[2]) Die Tageszeiten, Ein Gedicht in vier Büchern von Fr. W. Zachariae. 1756. S. 93 u. s. w.

Venedig. Ein innerer Zug zu ihr hin schien unbewusst in seiner Seele zu walten, wenn seine Oper „La découverte du nouveau monde“, die er durchaus nach Französischem Muster geschaffen zu haben meinte, 1742 an die Werke Buononcini's erinnerte. Auf seinen Geschmack und seine Studien von damals wirft es vielleicht auch einen Lichtschimmer, dass er zu seiner „Dissertation sur la musique moderne“ ausser zwei Compositionen Rameau's den „Carillon Milanais“ mit Italienischem Texte als Probestück auswählte. Wir kennen die Wirkung, die dann die Lagunenstadt auf ihn übte. „Leidenschaftlich hingerissen, schreibt er, für die Musik, die ich hier hörte, und von der man in Paris noch keine Ahnung hatte, componierte ich bald nach meiner Rückkehr die Romanze, die später im „Devin du village“ ihren Platz erhielt“ [1]). Begreiflich genug vollendete er das heroische Ballet „Les Muses galantes“ in dem Stile, in dem er es begonnen hatte [2]). Nur Rameau behauptete, dass hier gewisse Violin-Arien und Begleitungen ganz Italienisch wären, weil er damit sagen wollte, dass der Verfasser sie ganz den Italienern gestohlen hätte. In den „Fêtes de Navarre“ versuchte Rousseau nach seiner eigenen Angabe zum ersten Male die Ouverture und das Recitativ auf Italienische Art zu gestalten. Ganz besonders aber hatten es ihm die Arien und Melodien der Venetianer angethan. Und so liess er 1748 oder 1749 ein Italienisches Liederbuch, eine Sammlung von 12 Canzone stechen. Ich weiss nur soviel bestimmt, dass es wenn nicht ausschliesslich, doch guten Theiles Venetianische Barcarolen und Schiffergesänge waren [3]). Keine der vielen Ausgaben von Rousseau's Werken enthält die merkwürdige Sammlung, und der Componist versichert uns an einer Stelle der „Dialogues“, die im Winter 1773 auf 1774 geschrieben wurde, dass er, dank der Bosheit seiner Feinde, 1770 in Paris und in Frankreich kein einziges Exemplar auftreiben konnte, dass „die ganze Sammlung, die Arien, die Platten, alles verschwunden war“ [4]). War aber das Italienische Liederbuch aus der Welt überhaupt verschwunden? Keineswegs. Aus dem Register, das Rousseau für seine Copisten-Arbeit anlegte, ersehe ich, dass er im Jahre 1772 am 28. September für einen Engländer

---

[1]) Oeuvres. IX. 243. Note.

[2]) Oeuvres. V. 203.

[3]) Registre de mes copies de musique. Octavband in Schweinsleder, von Rousseau's eigener Hand geschrieben, im Besitze des Marquis von Girardin. — Siehe Anhang No. 8.

[4]) Oeuvres. XI. 136.

„Canzonette da Battello" und am 14. November für den Deutschen Baron Thun eine „Barcarolle", beides aus „seiner alten gestochenen Sammlung" abgeschrieben hat[1]). Die gedruckten Werke erwähnen dieselbe nur zwei Mal: zuerst die „Dialogues", wie ich schon bemerkte, und dann die Correspondenz. Nach letzterer zeigte Rousseau 1754 in Genf seinem Freunde Vernes, der sich auf Musik verstand, die Canzone, versprach ihm, ein Exemplar derselben aus Paris zu schicken, und stellte ihm zugleich Französische Chansons in Aussicht, welche mehr nach dem Geschmacke der Genfer Damen wären und weniger schlecht von ihnen gesungen werden würden[2]). Kein Biograph und kein Kritiker sagt uns etwas von Rousseau's Italienischem Liederbuche. In den Bibliotheken habe ich es vergebens gesucht, und so bleibt mir nur der Wunsch übrig, dass Andere, durch die vorstehende Mittheilung veranlasst, die Nachforschungen fortsetzen und die 12 Canzone wieder an's Licht ziehen.

Der Genfer Bürger sang 1749 und 1750 seine Venetianischen Barcarolen und Schiffergesänge auch mit dem Deutschen Grimm. Aber sein Herz hieng gleichzeitig noch immer an den Französischen Liedern, die ihm seit seiner Jugend vertraut waren. Mit wahrer Wonne, erzählt uns der Verfasser der „Correspondance littéraire", sang er besonders die so schlichten und einfachen Compositionen Lulli's[3]). Alle die Trios, die wir erwähnten, hatte er noch ganz auf die „gelehrte und gearbeitete" Art Rameau's geschrieben, und wenn er in der Oper „Les Fêtes de Navarre" da und dort auch den Spuren der Italiener folgte, so hielt er in der Hauptsache doch noch immer am Französischen Musik-Drama fest. Hören wir nun die Gründe, die er dafür hatte, und die er auf den Wunsch Grimm's wahrscheinlich im Winter 1750 niederschrieb[4]).

Das Urtheil Boileau's und seiner Zeitgenossen, „dieser modernen Alten", bemerkte Rousseau, würde ganz anders ausgefallen sein, wenn ihnen Aristoteles oder Horaz auch für die Theorie der Oper Vorschriften hinterlassen hätte. Die Oper ist aber etwas Neues und muss als dritte Gattung des Schauspieles neben der Trägödie und Comödie

---

[1]) Registre de mes copies de musique etc.

[2]) Oeuvres. X. 88 (Paris, le 13 octobre 1754).

[3]) Correspondance etc. par Grimm etc. VI. 181.

[4]) Das interessante Fragment entdeckte ich unter den zahllosen Manuscripten Rousseau's, welche die Bibliothek Neuchâtels bewahrt, und theile es im Anhange No. 1 mit.

einen Platz erhalten. Sie besitzt einen eigenartigen Character, Musik und Gesang sind ihr inneres Wesen, ihr Genius, ihre Natur. Damit wird sie in eine vollkommen ideale Sphäre verwiesen, während Lustspiele und Trauerspiele trotz der Rede in Versen die ganze Täuschung der Wirklichkeit noch erzielen können. Die Italienischen Libretti sind an und für sich besser und verstandesmässiger, diejenigen des grossen Metastasio sogar regelrechter und edler als die Französischen. Allein mit Nichten sind sie wahrhafte Operntexte, sie sind als Kunstgattung nichts anderes als die gewöhnlichen Dramen. Gleich diesen müssen sie eigentlich gesprochen werden, um zu ihrer Geltung zu kommen, während die Französischen Texte so sehr mit der Musik und dem Gesange zusammen gehören, dass sie ohne diese fast unerträglich sind. Für Lulli, den Schöpfer der Französischen Oper, arbeitend, machte Quinault weder Tragödien noch Comödien; er erfand, er erschuf die dritte Art Dichtung, welche dem Wesen des Musik-Dramas entspricht und mit ihm wirklich ein neues organisches Ganzes bildet. Erpicht auf das Natürliche und Geschichtliche, verfallen die Italiener in eine Unmasse von Fehlern. Einen Caesar, Cato, Themistocles, Antiochus, Tamerlan singen und trillern zu sehen, kommt uns abgeschmackt vor; bei einer Isis und Iphigenia, bei einem Phaëton und Perseus lassen wir es uns schon gefallen. Quinault versetzt die Zuschauer durchaus in eine verzauberte Welt, in ein Märchenreich, und bestrickt die Geister durch das Ueberraschende und Wunderbare, so dass sie unter all den aussergewöhnlichen Dingen es gar nicht mehr so seltsam finden, wenn auf der Bühne gesungen statt gesprochen und getanzt statt gegangen wird. Zudem wählte er womöglich Scenen aus, denen der Gesang natürlich ist: Opfer, Geisterbeschwörungen, öffentliche Lustbarkeiten, galante Feste, Kriegsgeschrei, Siegesjubel. Grosse Chöre und der Glanz des Schauspieles nehmen die Seele von vornherein gefangen und steigern im Fortgange unsere Berauschung: wir kommen gar nicht dazu, über Wahrscheinlichkeit und Unwahrscheinlichkeit nachzudenken. Allerdings muss Rousseau mit La Bruyère bekennen, dass die Wunderwelt viel weniger als die natürliche die Herzen rührt, und dass wir sehr mässig bei dem Unglück von Wesen aufgeregt werden, denen, dank dem Maschinisten, Himmel und Hölle zur Rettung bereit sind[1]). Allein der verständige Künstler kann auch in dieser Hinsicht zuweilen Erfolge erreichen. Wenn wir für Dar-

[1]) La Bruyère, Les caractères. Paris. Garnier frères. 73. 74.

danus[1]) und Perseus[2]) nicht in Schrecken gerathen, so vermögen Theseus[3]), Atys[4]), Thetis und Peleus[5]) unsere Gemüther gar wohl im Innern zu bewegen.

War es namentlich durch Voltaire Mode geworden, Quinault jetzt weit zu überschätzen, nachdem er von seinen Zeitgenossen allzusehr verachtet worden war, so bewies Rousseau auch hier sein sicheres und richtiges Urtheil. Er zollte ihm nur als Operndichter, nicht als Dichter überhaupt seine Lobsprüche und übersah niemals die Vorzüge, die Metastasio vor Quinault hatte[6]).

Was nun die Musik betrifft, so theilte Rousseau noch bis in das Jahr 1751 hinein die Vorurtheile der Franzosen und wiederholte in dem Fragmente, das wir hier besprechen, gläubig die Sätze Saint-Evremond's, Le Cerf's, Bonnet's, Algarotti's und Riccoboni's. An dem Aufbau der Italienischen Oper tadelte Rousseau die Eintönigkeit und den Mangel an Contrastierung. Auf ein langes Recitativ, sagte er, folgt stets eine Arie, und auf die Arie ein Recitativ. Die Arien, bei dreissig an der Zahl, meist der Musik wegen und ohne Verbindung mit der Handlung eingelegt, folgen sich in gleichen Abständen und sind in der Construction, im Geschmack und in der Bewegungsart eine der anderen ähnlich. Sie bestehen aus zwei Theilen. Der erste Theil zerfällt in ein Ritornello und Finale, und der zweite wird auf die vierte Note der Tonart moduliert, obgleich eine Modulation auf die sechste Note oder auf die Dominante natürlicher und angenehmer wäre. Dagegen erhält das Französische Musik-Drama durch die Zufügung der sogenannten Récitatifs mesurés[7]), durch die kleinen Arietten und die leichten Dialoge eine grosse Mannigfaltigkeit, und lässt die verschiedenartigen Stücke in ihren Contrasten hervortreten.

Auch das Italienische Orchester und die Begleitung tadelte Grimm's Freund wegen ihrer Eintönigkeit. Anstatt wie die Franzosen, sagte er, alle Instrumente zu verwerthen, begnügen sich die Italiener

---

[1]) Oper von Rameau, Text von La Bruère.
[2]) Oper von Lulli, Text von Quinault.
[3]) Oper von Lulli, Text von Quinault.
[4]) Oper von Lulli, Text von Quinault.
[5]) Oper von Colasse, Text von Fontenelle.
[6]) Vergl. Oeuvres. VI. 194 und IV. 197 etc.
[7]) Erst später bemerkte Rousseau, dass diese der Italienischen Oper keineswegs fremd waren. Oeuvres. VII. 247. Anderer Irrthümer will ich hier zunächst nicht gedenken.

mit den Geigen. Diese werden allerdings wunderbar richtig und genau gespielt, aber sie lassen immer dieselben Passagen hören, und immer accompagniert von vier grossen Jagdhörnern, die so schön an ihrem Platze und doch so schrecklich für den Vortrag von Arien sind. Die Begleitungen gar, geschmacklos von einem halben Dutzend Bässen heruntergestrichen, sind ohne Melodie, ohne Anmuth, ohne Arbeit. Dass die Italiener die Nachahmungen, die Fugen, die obligaten Bässe und andere Martern verbannt haben, ist sehr löblich; aber alle ihre Opern zusammen enthalten nicht so viel Harmonie als die einzigen „Indes galantes“ von Rameau. Für diesen Vorzug ihres Componisten, für seine „Wunder von Harmonien“ zu wenig empfänglich zu sein, machte Rousseau selbst in seiner Dijoner Preisschrift den Franzosen zum Vorwurf[1]. Und wir verstehen das ganz, wenn uns Grimm mittheilt, dass das Recitativ der „Indes galantes“ 1735 „abscheulich“ genannt wurde und erst etwa 16 Jahre später allgemein gefiel[2]. Mit ganz besonderem Lobe gedenkt der Genfer Bürger der Chöre in den Französischen Opern, namentlich in denjenigen Rameau's[3], Monteclaire's[4], Rebel's und Francoeur's[5]; er findet es unverzeihlich, dass die Italiener auf dieses herrliche Kunstmittel verzichten und höchstens ein Zusammensingen der wenigen Hauptspieler haben, das den Namen „Chor“ gar nicht verdient.

Trotz aller Fehler jedoch haben die Italiener in Beziehung auf ihre Absicht, den Glanz der Stimmen und Instrumente zu entfalten, die Musik auf den Gipfel der Vollkommenheit gebracht und die Schönheiten der Kunst erschöpft. Ihr Spiel ist wunderbar, und ihr Gesang ist der schönste von der Welt. Die Mannigfaltigkeit, die Eleganz, die leichte und vielseitige Beweglichkeit der Organe, die sie ertönen lassen, bezaubern jedes Ohr. „Ich geniesse sie, versichert Rousseau, jeden Tag mit erneuerter Begierde“. Die Italiener allein hatten das Genie und das Feuer, nicht eine Musik, sondern die Musik zu schaffen. Und wenn ihre Musik wirklich nicht die allgemeine wäre, so ist sie ohne Zweifel die einzige, die allgemein gefällt. Spanier, Italiener und

---

[1] Oeuvres. I. 13. Vergl. Correspondance etc. par Grimm etc. XVI. 302. 303.

[2] Correspondance etc. par Grimm etc. XIV. 79.

[3] „Brillant Soleil“ und der Gesang der untergehenden Matrosen in den „Indes galantes“. Der Chor „Lancez la foudre“ in „Hippolyte et Aricie“.

[4] Der Chor „La terre, l'enfer“ etc. in „Jephté“. Siehe auch Oeuvres. VIII. 150.

[5] Der Hymnus an Ceres in „Pirame et Thisbé“. Siehe auch Oeuvres. X. 9.

Deutsche vertauschten gegen sie ihren nationalen elenden Klingklang; die Deutsche Sprache passt sich ihren Melodien an, und auch die Französische dürfte dazu geeignet sein. Die Franzosen würdigen die Italienische Musik und doch behalten sie ihre eigene, die nur ihrer Sprache entspricht, und die eigentlich nur ihnen gefällt. „Wenn die Musik, erklärt Rousseau in ihrem Namen, keinen anderen Zweck hat als zu gefallen, so geben wir der Italienischen den Preis, aber soll sie auch das Herz bewegen, so wollen wir an der unsrigen festhalten und insbesondere an unserer Oper, welche die Leidenschaften erregt und die Zuschauer rührt." Anstatt einer Frau, die mit dem inneren Sturm ihrer Seele auch uns erfüllt, sehen wir auf der Italienischen Bühne eine Sängerin, die Grimassen schneidet und ihre Kehle foltert, um durch die Kunstschönheit ihrer Stimme Bewunderung und Staunen zu bewirken. Aber „wie viele .. Augen weinen bei der schönen Scene von Atys und Sangaride[1]), im dritten Act von „Pirame et Thisbé"[2]), bei der Wiedererkennung Iphigeniens[3]), im Monolog des Dardanus[4]) und an tausend anderen Stellen! „Die Italienische Musik, sagt der Freund Grimm's, gefällt mir im höchsten Grade, aber sie rührt mich nicht; die Französische gefällt mir nur, weil sie mich rührt. Wenig empfänglich für natürliche Schönheiten, beladen die Italiener ihre Schriften mit Pointen, ihre Häuser mit Säulen und Reliefs, ihre Gärten mit Statuen und ihre „göttliche Musik" mit Trillern, Cadenzen und raffinierten Passagen."

Seltsam: Rousseau stellt das Italienische Libretto als Dichtung unbedingt über das Französische, und giebt letzterem dennoch blos wegen der Wahl des Stoffes und der Gesammtanlage den Vorzug. Er muss zugestehen, dass eben dieser Stoff, als dem Bereiche der Magie und des Wunderbaren entnommen, weder Furcht noch Mitleid erwecken kann, und nichts desto weniger behauptet er, dass in der Französischen Oper und in keiner andern das Gefühl ergriffen wird, und den Augen Thränen entrissen werden. Er kann diese Wirkung nur der Französischen Musik beimessen, und doch kennt er als Musik an und für sich nichts Vollkommeneres als die Italienische; er nennt sie „wunderbar", „göttlich" und die „Musik par excellence". Nach alle dem hat er zuletzt noch die Naivetät, die Compositionen der Fran-

[1]) Atys, Oper von Lulli.
[2]) Oper von Rebel und Francoeur.
[3]) Iphigénie, Oper von Campra u. Desmarets, Text von Duchet u. Danchet.
[4]) Oper von Rameau, Text von La Bruère. Siehe Oeuvres. VI. 246 u. 314.

zosen wegen ihres unendlichen Reichthums an Harmonie zu rühmen und ganz von oben herab zu sagen, dass die Melodien das einzige Verdienst der Italienischen Compositionen wären.

Um diesen merkwürdigen Zustand von Rousseau's Geist und Gemüth zu begreifen, räth er selbst, „dass wir uns die Gewalt der Gewohnheit und der Vorurtheile vergegenwärtigen". „Genährt seit meiner Kindheit, fügt er hinzu, am Geschmacke der Französischen Musik und an der ihr eigenen Poesie, nahm ich das Geräusch für Harmonie, das Wunderbare für den wahren Stoff und Gesänge von Witz aber ohne Gefühl, von Harmonie aber ohne Melodie [1]) für eine Oper [2]). Die ersten Gewohnheiten fesselten mich lange Zeit an die Französische Musik, und ich war für sie offen Enthusiast. Aufmerksame und unparteiische Vergleiche zogen mich zur Italienischen Musik, und ich ergab mich ihr mit derselben Aufrichtigkeit" [3]). Im Jahre 1750, wo das vorhin besprochene Manuscript entstand, sehen wir Rousseau in einer inneren Gährung, wie sie mangelhafte Kenntniss und noch weit mehr unklare und widerspruchsvolle Gedanken verursachen. Der Conflict mit den Theorien Rameau's, den er bereits in den Artikeln für die „Encyclopédie" Ausdruck verlieh, steigerte sich aber von 1750 bis 1752 mehr und mehr, und in Folge dessen musste auch sein Urtheil über die Art und Kunst der Composition bis 1752 grosse und rasche Wandelungen erfahren.

Wir hörten die Stimmen von Rousseau's Freunden Raynal, Diderot und d'Alembert über Rameau. Allein zu unserer Ueberraschung und zu unserem Erstaunen bemerken wir, dass im Anfang des Jahres 1752 auch der Deutsche Grimm in ihren Chorus einstimmt. Als Veranlassung dazu benutzte er die Oper „Omphale", die schon im Beginne des Jahrhunderts auf die Bühne gebracht, öfter wiederholt und am 14. Januar 1752 von neuem unter lautem und allgemeinem Beifall der Pariser gegeben wurde [4]). Der Text von La Motte war eine „jämmerliche Rhapsodie" [5]), und die Musik war von Destouches, den zwar

[1]) Oeuvres. VII. 22—25. VI. 345—346. Vergl. Correspondance etc. par Grimm etc. XVI. 372.

[2]) Oeuvres. V. 203.

[3]) Oeuvres. VI. 326.

[4]) Lettre de M. Grimm sur Omphale, tragédie lyrique, reprise par l'Académie Royale de Musique le 14 janvier 1752. M.DII.LII. s. l. Duodez. 52 Seiten. — Wieder gedruckt in der Correspondance etc. par Grimm etc. XVI. 287—309.

[5]) Oeuvres. VI. 243. Auch in dem Manuscripte von 1750 redet Rousseau von den „jämmerlichen Rhapsodien" der Nachfolger Lulli's und Quinault's.

Louis XIV. noch als den würdigsten Nachfolger Lulli's bezeichnete, den aber die gelehrten Anhänger Rameau's als platten Componisten verwarfen. In einer „Lettre sur Omphale“ zerriss Grimm die Oper in Stücke. Den Sänger Jelyotte und die Sängerin Fel, die dabei aufgetreten waren, überschüttete er mit überschwänglichem Lobe. Seine ganze Abhandelung jedoch schien keinen anderen Zweck zu haben als die Verherrlichung Rameau's. Er rechnete es d'Alembert für eine kühne Grossthat an, dass er im „Discours préliminaire“ für Rameau wie für Voltaire und alle die überlegenen Genies Frankreichs eingetreten wäre, deren Verdienst und Glanz von der Nation selber zu oft verkannt und getrübt würden. Der Mitherausgeber der „Encyclopédie“ hätte den Philosophen, denen es obläge, die Vorurtheile und Irrthümer auszurotten, das Signal gegeben, und jeder müsste dem Rufe Folge leisten. So meldete sich auch Grimm als Mitkämpfer. Er liess Lulli als den Urheber der Französischen Oper und insbesondere als den Schöpfer des Recitativs gelten, aber erklärte, dass derselbe jetzt eine abgethane historische Erscheinung wäre, und dass von dessen Werken blos die Musiktragödie „Armide“ auf bleibenden Werth Anspruch erheben könnte. Seine Nachfolger betrachtend, gestand er zu, dass Destouches' Oper „Issé“, welche Voltaire's Geliebte, Frau von Châtelet, 1733 Rameau's „Hippolyte et Aricie“ weit vorzog[1]), das Muster einer Pastorale und ebenso reizend als einzig in seiner Art wäre. Der Componist Campra fand Gnade vor seinen Augen für das Ballet „L'Europe galante“ und für den ersten Act des „Tancred“. Mondonville hatte die Ehre mit seiner Motette „Venite exultemus“ neben Pergolesi, dem Schöpfer des „Salve Regina“, einen Platz zu erhalten, aber seine Opern, namentlich den „Carnaval du Parnasse“ traf die wegwerfende Verachtung des Philosophen. Das Musik-Drama „Médée et Jason“ von dem Provenzalen Salomon, das 1713 und dann wieder 1749 gegeben wurde, erschien ihm als der Ausbund einer schlechten Französischen Composition. Dagegen legte nun Grimm huldigend alle Kränze vor Rameau nieder. Rameau war ihm der Orpheus Frankreichs, ja der Proteus der Tonkunst überhaupt, und er baute ihm seinen Altar im Tempel des Ruhmes neben denjenigen Voltaire's. Während die anderen „Philosophen“ sehr wenig oder nur bedingungsweise Rameau's Recitativ anerkannten, nannte ihn Grimm auf diesem Gebiete „sehr gross und immer original“ und den wahren Vollender dessen, was Lulli nur an-

[1]) Desnoiresterres, Voltaire. II. 15.

gefangen und angebahnt hätte. In förmlichen Dithyramben ergieng er sich über die Schöpfungen dieses neuen Orpheus. Sein „Hippolyte et Aricie“, sagte er, ist eine unvergängliche Musiktragödie, und seine „Fêtes de l'Hymen et de l'Amour“ sind ein unvergängliches Ballet. Am „Zoroastre“ rühmt er mit Diderot insbesondere den vierten Act. Die Schönheit des „Pygmalion“ kann er nicht genug herausstreichen. Die Oper „Platée“ endlich ist ein „erhabenes und vielleicht unerreichbares Werk der komischen Gattung“, die Rameau in Frankreich einführte.

Die „Lettre sur Omphale“ veranlasste grosses Aufsehen. „Alle die den Autor kennen, hiess es im „Mercure de France“, wissen, dass er einen umfassenden Geist, mannigfache Kenntnisse und einen sicheren Geschmack hat. Jetzt weiss das Publikum, dass er ein überlegener Kenner der Musik ist, und dass er sehr hübsch darüber spricht. Die Broschüre enthält eine Fülle feiner Erörterungen, neuer Gedanken und kühner Pinselstriche“ [1]). Aber mit dem Lobe zugleich wurde der Widerspruch laut. Ein Ungenannter veröffentlichte „Remarques ajoutées à la Lettre de M. Grimm sur Omphale“, worauf sich denn der Deutsche im „Mercure de France“ vertheidigte [2]). Auch Rousseau nahm für seinen angegriffenen Freund das Wort [3]), im Grunde jedoch nicht sowohl um dessen Ansichten zu vertreten, als um endlich einmal sein eigenes Urtheil über die Französische Musik öffentlich auszusprechen. Er dankte Grimm für das viele Neue und Gute in seiner Broschüre. „Sie haben uns allen gelehrt, sagte er ihm, wie die Analyse eines Musikstückes zu machen ist; Sie haben die Kunst entdeckt, wie man die Ideen des Componisten, wie man seine Fehler, seine Verstösse gegen den Sinn des Textes ausdrücken muss. . . . . . . Sie haben über das Duett, die Arie, das Recitativ als ein Mann gesprochen, der Geschmack besitzt, der die Musik versteht und denken kann. . . . Sie haben die heikelige Bescheidenheit gehabt, nur nach Gründen zu urtheilen, und

---

[1]) Mercure de France. Mars 1752. 139.

[2]) Mercure de France. Mai 1752. 187—192. Lettre de M. Grimm à M. l'abbé Raynal sur les Remarques au sujet de la Lettre sur Omphale, datiert den 2. April 1752. Wiederabgedruckt in der Correspondance etc. par Grimm etc. XVI. 309—312.

[3]) Lettre à M. Grimm, au sujet des Remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale. Die Broschüre erschien im Frühling 1752, und was bei Rousseau sehr auffällt, ohne seinen Namen (Oeuvres. VI. 238—248). Eben deshalb wollte er sie 1763 nicht in seine Werke aufgenommen wissen (XI. 47).

den Muth, Ihre Meinung mit Entschiedenheit zu äussern." Den Kritiker der „Lettre sur Omphale" überführte Rousseau leicht der Unwissenheit und Beschränktheit; aber er erklärte ihm Recht geben zu müssen, wenn er Grimm mahnte, nüchtern in seinen Lobeserhebungen und unparteiisch zu sein, und beides insbesondere Rameau gegenüber zu sein. „Halten Sie Sich, bedeutete der Genfer den Deutschen, an die Bewunderung der Werke, und wünschen Sie Sich nie die Bekanntschaft mit ihren Autoren. Sie leben in Gesellschaften, in denen Sie nur Kabalen und Enthusiasten antreffen, und deren Mitglieder von vornherein ganz genau wissen, ob sie Werke, die erst noch zu machen sind, gut oder schlecht finden werden; schützen Sie Sich gegen jenen gemeinen Fanatismus als gegen ein Laster, das verhängnissvoll für das Urtheil ist, und das fähig ist, mit der Zeit selbst die Seele zu beflecken." Durchaus sicher seiner eigenen Unparteilichkeit, fällte nun Rousseau über den Theoretiker Rameau das Gesammturtheil, das wir schon mitgetheilt haben. Dann besprach er dessen Compositionen. „Die Opern Rameau's, rühmte er, waren die ersten, welche die königliche Akademie der Musik über die Schaubude auf dem Pont-Neuf erhoben. Kühn durchbrach er den kleinen Bannkreis der sehr kleinen Musik, in dem sich seit des grossen Lulli Tode unsere kleinen Componisten herumdrehten. Wäre man ungerecht genug, Rameau selber keine überlegene Talente zuzugestehen, so kann man ihm wenigstens nicht bestreiten, solchen erst die Bahn frei gemacht zu haben."

Rameau, fährt Rousseau fort, schrieb als der Erste „gearbeitete" Instrumentalmusik und Begleitung. Dazu eines tüchtigeren Orchesters bedürftig, bekam er es auch fertig, dass „diese Bande gichtbrüchiger Blinder" etwas gelenkiger wurde [1]); schon ist sie selber stolz auf ihre Kunst, aber Seele und Geschmack sucht man bei ihr noch vergebens. Den Geist der Begleitung zu fassen, die Stimmen zur Geltung kommen zu lassen und zu fördern, das versteht jedes Orchester in der Welt, nur das Pariser nicht. Zudem treibt der Componist selber Missbrauch mit seiner Instrumentierung; seine Begleitung ist so beladen, vielgestaltig, verwirrt, dass sie unsere Ohren betäubt und unsere Seele weder entzückt noch ergreift. Nach einem Recitativ würde ein einziger unerwarteter Geigenstrich den zerstreutesten Zuschauer wieder in sich sammeln: eine Wirkung, die jenes Getöse nicht erreicht. Die „zu sehr gearbeitete" Musik macht überhaupt die Aufmerksamkeit

[1]) Vergl. A. Pougin, Rameau. S. 60 Note.

unmöglich. „Ehe man mich überführt, dass drei, vier Motive (dessins), eins auf's andere gepackt . . . etwas Schönes sind, müsste man mir beweisen, dass drei, vier (gleichzeitige) Handlungen im Lustspiele nothwendig sind." Damit hat Rousseau zum ersten Male auf sein Princip der „Einheit der Melodie" hingewiesen, von dem später noch viel die Rede sein wird. „Alle die schönen Kunstfeinheiten, erklärt er weiter, die Nachahmungen, die Doppelmotive, die obligaten Bässe, die Contrafugen sind nur missgestaltete Ungeheuer, Denkmale des (Gothischen) schlechten Geschmackes, die man in die Klöster als in ihre letzte Zufluchtsstätte verweisen muss." Wir erinnern uns, dass er bereits 1750 den Italienern einen Ruhm daraus machte, diese Ungeheuer verbannt zu haben. „Man muss Herrn Rameau — hören wir jetzt, — ein sehr grosses Talent zugestehen, viel Feuer, viel Tonsinn (une tête bien sonnante), grosse Kenntniss der Harmonie-Umkehrungen und aller Effecte, viel Geschick, die Ideen Anderer sich anzueignen, umzugestalten, zu schmücken und zu verzieren, aber sehr wenig Leichtigkeit, neue zu erfinden; mehr Gewandtheit als Fruchtbarkeit, mehr Wissen als Genie, oder wenigstens ein Genie, das durch zu viel Wissen erstickt ist, aber überall Kraft, Eleganz, und sehr oft schöne Melodie. Niemand hat besser als er den Geist der Einzelheiten erfasst, Niemand besser als er die Kunst der Contraste verstanden, aber Niemand hat auch weniger als er seinen Opern jene so verständige als wünschenswerthe Einheit zu geben gewusst, und er ist vielleicht der einzige Mensch auf der Welt, der nicht dahin gelangen konnte, aus einer Anzahl schöner, sehr gut arrangierter Stücke ein organisches Gesammtwerk zu schaffen."

„Sein Meisterstück ist „Platée" und vielleicht überhaupt die ausgezeichnetste Composition, die auf der Französischen Bühne gehört worden ist. Rameau gab damit seinen Landsleuten die komische Oper, wie sie Italien in der Opera buffa längst besitzt; aber er übertrug nicht einfach ein Fremdes, sondern schuf ein Neues, wie es dem Französischen Genius angemessen ist."

„Es ist wahr, schliesst Grimm's Freund, man wirft dem Meister vor, dass er schlechte Texte componiert habe. Aber hatte er denn über gute zu gebieten? Nach Quinault gab es keinen Quinault wieder. Es ist also sein Fehler nicht, wenn er schlechte Libretti bearbeitete, aber man darf zweifeln, ob er besseren gerecht geworden wäre. Unleugbar steht er an Geist und Verständniss weit unter Lulli, obgleich er diesem in Hinsicht auf den Ausdruck fast immer überlegen ist.

Herr Rameau hätte ebenso wenig den Monolog Roland's in der zweiten Scene des vierten Actes der „Armide" gemacht, als Lulli den Monolog des Dardanus gemacht hätte. Das Recitativ Rameau's ist viel mannigfaltiger aber weniger natürlich als dasjenige Lulli's: in einigen wenigen Scenen ohne Frage bewunderungswerth, ist es sonst fast immer schlecht. Vielleicht liegt das ebenso sehr am Wesen des Französischen Recitativs als an der Person des Componisten. Denn eben weil er sich oft der Declamation fügen wollte, machte er seinen Gesang barock, und seine Uebergänge hart. Hätte er die Kraft besessen, sich zur Vorstellung des wahren Recitativs aufzuschwingen und dasselbe bei den Franzosen einzuführen, die immer einem Leithammel nachlaufen, so würde er Ausgezeichnetes haben leisten können. Aber was auch im Allgemeinen oder Einzelnen zu kritisieren sein mag, die Nation muss Rameau viel Ehren erweisen, ehe sie demselben ganz ihre Schuld abträgt.'

Grimm hatte sich die Anschauung der Raynal, d'Alembert, Diderot angeeignet und nach der Weise aller Anempfindler im Ausdruck bis zum Unsinn gesteigert. Für die ächt Französische Form seiner „Lettre sur Omphale" sorgte ohne Frage wieder Rousseau, dem er überdies im Inhalte selber manches Gute verdankte. Wie ihm der Freund alle seine Compositionen zeigte, wofür er dann das Recitativ der „Muses galantes" als ein Muster des Französischen Recitativs herausstrich, so überliess er ihm auch das Manuscript der Artikel für die „Encyclopédie", und Grimm erfüllte nur seine Pflicht, wenn er bei Erörterungen über das Recitativ im Allgemeinen auf Rousseau's Werk als auf seinen Halt und seine Stütze verwies. Inzwischen hatte dieser nach mancher Seite hin seine Ideen erweitert und verändert, und, was das Wichtigste war, mit seinen bisherigen Vorurtheilen für die Französische Oper gebrochen. Er hatte sich in das Studium der Italienischen Musik versenkt. Beschäftigt mit den älteren Werken derselben, beobachtete er zugleich jede neue Erscheinung; in der Oper „Ariana", die Adolfati 1750 in Genua aufführen liess, interessierte ihn die Arie „Se la sorte mi condanna", deren neues eigenthümliches Tactmaass grossen Beifall, aber keine Nachahmung fand[1]). Er wurde mit den Werken Hasse's vertrauter und bekam eine Vorstellung von der Eigenart Händel's. Er entdeckte in der Italienischen Oper die Einheit der Melodie, welcher die Componisten selber sich nie bewusst geworden waren. Das Verständniss des wahren

[1]) Oeuvres. VII. 163.

Unterschiedes zwischen dem Französischen und Italienischen Recitativ erschloss sich ihm, und indem er bemerkte, dass das Italienische sich viel inniger der Italienischen Declamation anpasste, als das Französische der Französischen Declamation, musste er sich zu Gunsten der ersteren entscheiden. „Die Franzosen, sagte er nun, haben gar kein wirkliches Recitativ; was sie so benennen, ist eine Art von Melodie gemischt mit Geschrei; ihre Arien dagegen sind nur eine Art Recitativ gemischt mit Melodie und Geschrei. Kein Mensch kann die Verschiedenheit des Recitativs und der Arie in der Französischen Musik scharf und bestimmt angeben. Denn man komme mir nicht mit dem Tactmaass: der Tact liegt nie in der Composition selbst, er wird immer erst durch den verwünschten Tactstock gegeben, der so viele Fremde aus unserer Oper jagt. Die Italienischen Arien malen Leidenschaften und Situationen (tableaux) mit einer Kraft und Mannigfaltigkeit, wie es die Französischen nicht im Entferntesten vermögen. Unsere Componisten entlehnten ihnen nichts weiter als gewisse Lächerlichkeiten im Aufbau“. Ueber die volle und vielartige Instrumentierung und Begleitung hörten wir Rousseau bereits ganz anders reden als vordem. Wenn er aber jetzt Werth und Wesen der Musik überhaupt nicht mehr in der Harmonie, sondern in der Melodie erblickte, so hatte er der Französischen Musik jeden Grund zur Bevorzugung genommen. Eine Aeusserung von ihm offenbart uns, dass er eigentlich schon im Anfange 1752 die Ideen hegte, mit denen er anderthalb Jahre später die leidenschaftliche Wuth der Franzosen erweckte. Er hatte nichts dagegen, dass der Begriff des Erhabenen (sublime) in gewissem Sinne auch auf Lustspiele und komische Opern angewendet wurde. Wie in Molière's Tartuffe so fand er das Erhabene in der „Serva padrona“ des unvergleichlichen Pergolesi. Er schien es selbst an Rameau's „Platée“ gelten zu lassen [1]), die er als das unbedingt beste Werk der Französischen Bühne bezeichnete. Aber er setzte hinzu: „Ich untersuche nicht, ob die komische Oper wirklich in der Französischen Musik existiert. Was ich sehr gut weiss, ist das, dass sie nothwendiger Weise anders sein muss als die komische Oper der Italienischen Musik: eine fette Gans fliegt nicht wie eine Schwalbe.“

[1]) Vergl. Correspondance etc. par Grimm etc. XVI. 310. Note 1.

Capitel 4.

Das Singspiel „Le Devin du village“.

Adam de la Hale, genannt le Bossu d'Arras, wird heut zu Tage als Erfinder des lustigen Singspieles gefeiert. Er war der Dichter und Componist von „Robin et Marion“, das am Hofe Roberts II. von Neapel 1282 aufgeführt, vor etwa 60 Jahren wieder gefunden und 1822 in Paris veröffentlicht wurde. Die Franzosen des vorigen Jahrhunderts, die Lulli als den Schöpfer ihrer „Musik-Tragödie“ verehrten, wollten Mouret als den Urheber ihrer „Musik-Comödie“ ansprechen. Seine „Amours de Ragonde“ oder „Soirée de village“, wozu Destouches den Text geliefert hatte, fanden sie 1742 sehr heiter und sehr schön. Aber schon nach wenigen Jahren wurde das Werk von Rameau's „Platée“ vollständig ausgestochen[1]). Die Italienische Oper, und insbesondere die Opera buffa war um 1750 den Parisern unbekannt; von Pergolesi's Meisterwerke „La serva padrona“, das seit etwa 20 Jahren existierte, wusste man gar nichts[2]). Daher beschloss die Verwaltung des Théâtre italien, Buffonisten aus Italien herbeizuziehen und auf ihrer Bühne spielen zu lassen. Aber der Herzog d'Aumont, Kammerherr des Königs, hatte kein Interesse, irgendwelche Concurrenz der königlichen Akademie der Musik zu begünstigen, und wies das Gesuch ungnädig zurück[3]). Inzwischen regte und steigerte sich die Neugierde der Pariser, wozu die Schriften Grimm's und Rousseau's nicht wenig beitrugen. Der Intendantur der Oper lag viel am Geldverdienen, und um die heimische Muse war ihr nicht mehr bange, nachdem sie einmal in deren Art Orlandini's „Spieler“ gegeben hatte. Und so engagierte sie eine Truppe Italienischer Buffonisten, die eben durch Deutschland ziehend, ihr Bischen Essen und Trinken ersangen[4]), und die von da in die Französischen Provinzen, namentlich nach Rouen wandern wollten[5]). Es waren die Signori Monelli und Cosimi und die Signora Tonelli; als Impressario fungierte Noblet. Dienstag den ersten August 1752 traten sie zum

---

[1]) Abbé Raynal in der Correspondance etc. par Grimm etc. II. 59. (Vergl. II. 435.)

[2]) Oeuvres. VI. 239.

[3]) Correspondance etc. par Grimm etc. II. 5 und II. 434.

[4]) Ebendort. XVI. 330.

[5]) Burney, a general history of music. IV. 615.

ersten Male auf und spielten „La serva padrona“, Intermezzo in 2 Acten von Pergolesi. Von Handlung ist bei dem Stücke kaum zu sprechen. Die ganze Sache dreht sich darum, dass der alte dürre Uberto seine Chocolade nicht zur rechten Zeit erhält. Die junge reizende Magd Serpina hat ihn unter dem Pantoffel und macht, was sie will. Es ist eine Lust, die beiden zu sehen und zu hören. Ihr Dialog athmet die reine Natur. Der Diener Vespone hat nichts zu singen und zu sagen; er ist blos da, weil jemand da sein muss, der die nöthigen Schelte und Prügel kriegt. „Das Plauderrecitativ, sagt Marx, das unaufhörliche aufgeregte Geschwätz zwischen Uberto und Serpina, wo das Secco so trefflich am Platze ist, setzt sich in ebenso redeseligen Arien fort. Das Orchester hat nur Streichinstrumente. Die Musik ist malerisch; jede Stimmung, jede Situation wird prägnant ausgedrückt“ [1]). Allein die Schauspieler verloren im Anfange vor dem Pariser Publikum ihre Sicherheit und schienen befangen und unfrei, während dem Publikum die Recitative zu lang und die Schönheiten der Arien unverständlich waren. Man musste sich seinem Geschmacke anbequemen und bedeutende Streichungen machen. So abgeändert, gefiel das Stück den zweiten Tag besser: die Schauspieler kamen in Zug, und den Zuschauern öffneten sich die Ohren. Von Aufführung zu Aufführung wuchs der Beifall. Bald schwärmte ganz Paris von der Opera buffa, von der Tonelli, von Manelli und Cosimi. Man wurde ganz traurig, als es hiess, die Buffonisten würden Ende September wieder abziehen, und man freute sich, als ihr Verbleiben wenigstens für ein paar weitere Monate feststand. Die ergötzlichen Fremdlinge wurden am 16. November mit einem Jubel gefeiert, wie er bis dahin in der Oper unerhört war. Sie konnten den Parisern gar nicht Singspiele genug vorführen. Am 22. August brachten sie den „Giucatore“, Intermezzo in 3 Acten von Orlandini mit eingelegten Arien einiger anderer Componisten, und am 19. September den „Maestro di musica“, Intermezzo in 2 Acten von Pergolesi. Beide Stücke gefielen ausserordentlich: das letztere wegen seiner köstlichen Melodien, und das erstere, weil es schon etwas bekannt war und einen sehr wirksamen Text hatte. Altella's „Finta cameriera“ fiel zwar am 30. October durch, aber behauptete sich mit Erfolg, seitdem man einen Chor durch ein Quartett ersetzte, das Recitativ kürzte und die weniger packenden Arien gegen reizvollere vertauschte. Bei dem Liede „Colà sul praticello“ wurde die

---

[1]) Marx, Gluck und die Oper. I. 84—87.

Signora Tonelli womöglich noch lauter als je beklatscht. Die „Donna superba“ des Capuaner Rinaldo zündete gleich beim ersten Male am 13. December, wogegen wieder Cocchi's „La scaltra governatrice“ mehr den Kennern als der grossen Menge zusagte. Ich darf wohl fortfahren das ganze Repertoir der Buffonisten mitzutheilen. „Il geloso schernito“ in einem Acte von Pergolesi (den 1. März 1753), „Il medico ignorante“ mit vorzüglichen Arien Pergolesi's (den 1. Mai 1753), „Il Cinese rimpatriato“ von Selletti (den 19. Junius 1753), „La Zingara“ von Rinaldo, „Il tracollo“ von Pergolesi, „Gli artigiani arrichiti“ von Latilla, „Il paratagio“ (paratojo) von Jomelli (den 23. September 1753), „I viaggiatori“ von Leo, „Bertoldo in corte“ von Ciampi. Nicht blos einmal sondern oft dreimal, und regelmässig jeden Dienstag und Donnerstag traten die Italiener auf. Bis zur letzten Vorstellung am 7. März 1754 machten sie stets volles Haus und für die Intendantur volle Kasse[1]). Sie, welche kaum ein paar Monate die Pariser unterhalten zu können glaubten, waren über ein und dreiviertel Jahr lang deren Entzücken[2]).

Niemand jedoch begrüsste die Opera buffa freudiger, hatte für sie offener den Sinn und die Seele als Jean-Jacques. Sie kam ihm wie gerufen, um seinen Ideen über die Italienische Musik vollen Abschluss und Bestätigung zu bringen. Er empfand es als einen Sieg der guten Sache, wenn er bemerkte, wie sich die Franzosen zu den Intermèdes drängten, und wie sie anfiengen, das Theater zu verlassen, sobald ihre nationalen Compositionen an die Reihe kamen. Die Presse besprach die Stücke mit Begeisterung und auch sehr bald mit Verständniss. So war gleich die Kritik der „Serva padrona“ im „Mercure de France“ beachtungswerth. Die Ouverture, welche der Hamburger Musikdirector Telemann, ein Freund Johann Sebastian Bach's, gesetzt hatte, wurde als sehr harmonisch im Adagio gelobt, aber im Presto wäre sie schwach und als Ganzes dem Italienischen Singspiel nicht

---

[1]) Oeuvres. X. 73.

[2]) Vieles von dem, was ich oben über das Repertoir der Buffonisten und die Erfolge einzelner Stücke beibrachte, entnahm ich dem Mercure de France: Septembre 1752. 166. Octobre 1752. 163. Novembre 1752. 166. Décembre 1752. I. 171 und II. 138. Janvier 1753. 145. Mars 1753. 154. Avril 1753. 163. Mai 1753. 151. Juin 1753. 157. Juillet 1753. 170. Novembre 1753. 169. Décembre 1753. 168. Avril 1754. 179. Hierzu ist zu vergleichen J.-J. Rousseau, Oeuvres etc. VI. 180 Note 2. 182 Note 1. 184. 199. 200. 201. 241. VIII. 272 Note.

angemessen. Diesem selber spendete der Kritiker unbedingte Anerkennung. Das Recitativ, sagte er, ist sehr wahr und sehr natürlich, ist wirklich in Musik gesetzte und getragene Declamation; die Begleitung ist einfach und doch harmonisch; die Arien, wie „Son imbrogliato“ u. a., sind geistreich und ausdrucksvoll, und die beiden Duette am Ende des ersten und am Ende des zweiten Actes sind über alles Lob erhaben [1]). Rousseau nannte das Duett des ersten Actes „Lo cognosco a quegl' occhetti“ ein Muster von schöner Composition, von Einheit der Melodie, von einfacher, glänzender und reiner Harmonie, von Dialog, Accent und Geschmack [2]). In dem Meister Pergolesi erblickte er gleichsam den Genius der Musik, und um dessen unvergleichliche „Serva padrona“ aller Welt zugänglich zu machen, liess er sie auf eigene Kosten und zwar mit allen denjenigen Theilen stechen, welche behufs der Aufführung in Paris gestrichen waren. Bereits am 22. October bat er seinen Freund Lenieps in Lyon, wo derselbe damals Geschäfte hatte, bei Musikliebhabern für Absatz zu sorgen [3]), und schickte ihm nachher durch Herrn Carnabé zwanzig Exemplare [4]). Der Stich des „schönsten Intermède“ war Mitte November fertig; im December theilten die Journale mit, dass das Werk im Hôtel de Languedoc, Rue de Grenelle Saint-Honoré, zu kaufen wäre [5]). Es war theuer genug; Rousseau rechnete von vornherein auf einen Preis von 6 bis 9 Francs [6]), aber er war mit dem Erfolge so zufrieden, dass er später auch eine gleiche Ausgabe von Rinaldo's „Zingara“ zu veranstalten beschloss [7]).

Uebrigens lebte der Genfer Bürger nicht blos für die Propaganda der Italienischen Musik und in der Hingabe an die Genüsse der Opera buffa. Auch seine Schöpferkraft wurde auf das Lebhafteste angeregt. Seele und Geist waren ihm so voll von Melodien, dass er keine Ruhe fand. Kaum hatten die Buffonisten drei bis vier Wochen gespielt, so drängte es ihn unwiderstehlich, den Franzosen ein originales Stück nach der Weise der Intermezzi zu geben. Er gieng auf's Land hinaus nach Passy, wo er eine Brunnenkur gebrauchen und bei seinem

[1]) Mercure de France. Septembre 1752. 166.
[2]) Oeuvres. VI. 185. VII. 95.
[3]) Oeuvres. X. 73.
[4]) Jansen, J.-J. Rousseau. Fragments inédits. 17.
[5]) Mercure de France. Décembre 1752. II. 138.
[6]) Oeuvres. X. 73.
[7]) Anhang No. 3.

Verwandten und Landsmanne Mussard wohnen sollte. Man sprach von weiter nichts als von Italienischer Musik und von den Buffonisten. Rousseau konnte vor Aufregung Nachts nicht schlafen, heitere Scenen standen vor seinen Augen, Reime und Harmonien klangen: das Singspiel „Le Devin du village", der Dorfwahrsager, gewann Gestalt in ihm. Schon auf einer seiner ersten Morgenpromenaden konnte der Kurgast den Text und die Composition des Monologes „J'ai perdu mon serviteur" niederschreiben, desgleichen die Arie des Devin „L'amour croît" und das letzte Duett „A jamais, Colin, je t'engage". Der Beifall, den darüber Mussard und dessen Gouvernante, Fräulein Duvernois, bezeugten, ermuthigten ihn zu rascher Fortführung der Arbeit. In kaum einer Woche wurde der „Devin du village" so weit gefördert, dass Rousseau nach Paris zurückgekehrt, dort nur noch einen Theil des Recitativs und die Füllstimmen zu setzen hatte, und dass binnen drei Wochen das ganze Intermède fertig war[1]). Nach einer Angabe der Frau La Tour de Franqueville zeigte der Verfasser jeden Theil, sowie er ihn geschrieben hatte, einem jungen Officier der Mousquetaires, der 1780 noch lebte[2]). Marmontel berichtet in seinen Mémoires, dass Rousseau im Kreise des Baron Holbach seine Composition am Klaviere vortrug und damit alle nicht weniger bezauberte als vordem durch seine Dijoner Preisschrift[3]). Jedenfalls bekam der getreue Lenieps das Singspiel noch vor seiner Abreise nach Lyon zu sehen, die Ende September oder Anfang October erfolgte[4]). Die kunstgelehrten Freunde, zu denen auch Holbach jetzt zählte, befragte Jean-Jacques um ihr Urtheil und ihren Rath. Alle wünschten, dass das Stück aufgeführt würde, und Niemand wünschte das eifriger als Duclos, dem der Verfasser seit einigen Jahren nahe getreten war[5]). Aber da Rousseau in Erinnerung an die „Muses galantes" noch immer die Ungunst der Verwaltung der Oper befürchten musste, so übergab er den „Devin du village" an Duclos, der das Stück mit strenger Geheimhaltung seines Namens bei der königlichen Akademie der Musik einreichen sollte. Es wurde sofort angenommen[6]). Rebel und Francoeur

[1]) Oeuvres. VIII. 266.

[2]) Errata de l'Essai sur la musique ancienne et moderne etc. par Madame ***. Abgedruckt in der Genfer Ausgabe der Werke Rousseau's. Bd. XXX. S. 282. 283.

[3]) Angeführt in den Mémoires de Mad. d'Épinay, par Boiteau. II. 3.

[4]) Oeuvres. X. 73.

[5]) Oeuvres. V. 221.

[6]) Nach Morin, Essai sur la vie et le caractère de J.-J. Rousseau. 1851.

leiteten die Probe. Die Mitwirkenden und Zuhörenden wurden hingerissen. Jetzt erfuhren sie auch den Namen des Dichter-Componisten. Anderen Tages sprach die Pariser Gesellschaft von nichts als von einer ausgezeichneten Operette des Verfassers der Dijoner Preisschrift. Der Intendant der Hofbelustigungen, Herr Cury, verlangte nach Beendigung der Probe das Stück für die Privatbühne des Königs. Aber in der Besorgniss, dass der Verfasser am Hofe weniger als in Paris Herr seiner Arbeit bliebe, erklärte sich Duclos entschieden dagegen. Es wäre beinahe zum Zweikampf gekommen. Erst als der Kammerherr Herzog d'Aumont seine Autorität einsetzte, fügte sich Duclos. Wie begründet dessen Widerspruch gewesen war, erfuhr Rousseau auf der Stelle. Man bedeutete ihn, dass sein Recitativ, als zu abweichend vom herrschenden Geschmacke, nicht einer Hofgesellschaft angemessen wäre, die von der Gewohnheit befangen, leicht und bequem unterhalten sein wollte. Er vermochte es nicht, gleichsam sich selber in's Fleisch zu schneiden, aber er duldete es, dass sein Freund Franceuil und der Sänger Jelyotte ein anderes Recitativ machten. Dienstag den 17. October sollte die Generalprobe und Mittwoch den 18. die Aufführung des „Devin du village“ in Fontainebleau stattfinden. Jean-Jacques erhielt dazu eine Einladung. Eine Hofequipage, in die Fräulein Fel, Abbé Raynal und Grimm aufgenommen wurden, brachte ihn nach der waldumgebenen Residenz. Nicht vorzüglich, aber über sein Erwarten gut fiel die Probe aus. Dem Sänger Jelyotte, der alles geleitet und angeordnet hatte, wagte der schüchterne Dichter-Componist wenig oder nichts zu bemerken. Der eigentlichen Vorstellung wohnte er in einer Loge bei, welche dem Director von Cury gehörte und auf der Bühne lag. Er zitterte vor Erregung. Die glänzendste Gesellschaft füllte die Räume; ihm gegenüber in einer kleinen Loge erschien zuletzt der König mit der Pompadour. Inmitten der Pracht und Herrlichkeit wäre nun der arme Philosoph mit seinem schlichten Anzuge, seiner bescheidenen Perrücke und seinem unrasierten Barte am liebsten in die Erde versunken. Nur mit Mühe errang er sich wieder das stolze Gefühl, frei von der Meinung der Menschen zu sein [1]. Das Spiel begann mit dem „Avare amoureux“; darauf folgten „Arcagambis“ und das Ballet „Les Fantaisies“ von Rebel, in dem Fräulein

S. 583 hat die Bibliothek der Assemblée Nationale in Paris das Manuscr. des Dev. du vill., datiert 1752, aus dem Nachlasse des Musikers Clos in den vierziger Jahren unseres Jahrhunderts gekauft.

[1]) Oeuvres. VIII. 268. 269.

Puvigné tanzte[1]). Endlich schlugen an Rousseau's Ohr die Klänge seiner Musik. Das Orchester, zusammengesetzt aus dem der Pariser Oper und der königlichen Capelle, war stark und recht gut. Die mimische Kunst der Sänger befriedigte wenig, aber ihr Vortrag ergriff und riss hin. Jelyotte sang mit Ausdruck, Seele und Leichtigkeit den Colin, Cuvillier gab würdig den Devin, und Fräulein Fel entzückte als Colette. Sie verfügte über das glücklichste Organ, eine immer gleiche, frische, ungezwungen und wie von selbst ertönende glänzende Stimme[2]). Von den Choristen der königlichen Akademie der Musik wurden die Chöre brav und munter ausgeführt. Die Augen der hohen Gesellschaft richteten sich auf die Loge, wo der Dichter-Componist sass. Aber nach Kurzem war über dem Werke der Meister vergessen. Die erste rührend naive Scene erregte ein Gemurmel der Ueberraschung und des Beifalles, den laut zu äussern nur die Gegenwart des Herrschers verbot. Die Theilnahme wurde immer inniger, lebendiger, allgemeiner: „an der Wirkung wuchs die Wirkung". „Das ist reizend, bezaubernd!" lispelte es um Rousseau. „Diese Lieder gehen zu Herzen!" flüsterte eine Stimme, und aus den Augen der holden Schönen flossen Thränen. Unmittelbar nach dem Schlusse der Vorstellung kam Herr von Cury zu Rousseau: der Herzog d'Aumont wollte ihn am anderen Morgen eilf Uhr im Schlosse erwarten, um ihn zum Könige zu führen: es handelte sich um eine Pension, die ihm der gnädige Monarch in einer Audienz persönlich gewähren würde. Scheuen und ängstlichen Characters, obendrein beunruhigt von dem Gedanken an sein organisches Leiden, das ihn gerade in aufgeregten Momenten belästigte, bat Jean-Jacques, die Auszeichnung einer Audienz ablehnen zu dürfen. Am Morgen des 19. October kehrte er nach Paris zurück. „Sie hatten sehr Unrecht, schrieb ihm Tags darauf Jelyotte, mitten in Ihrem Triumphe abzureisen. Sie hätten den grössten Erfolg genossen, den man hier kennt. Der ganze Hof ist von Ihrer Oper bezaubert; der König, wie Sie wissen, sonst kein Liebhaber von Musik, singt Ihre Arien den ganzen Tag hindurch mit der falschesten Stimme seines Reiches und hat eine zweite Vorstellung innerhalb der nächsten acht Tage befohlen. . . . Der Herzog d'Aumont sagte mir diesen Morgen, er wäre sicher gewesen, dass Sie eine Pension erhalten hätten, wenn Sie Sich dem Könige hätten vorstellen

[1]) Mercure de France. Décembre 1752. I. 172.

[2]) Correspondance etc. par Grimm etc. XVI. 289.

lassen“ [1]). Aber durfte der Apostel der Wahrheit und Tugend ein Gnadengehalt annehmen, das seine Selbstständigkeit und Freiheit gefährdete? Grimm, den er darum befragte, schwieg. Diderot dagegen bestürmte den Freund, um seiner und der Seinigen Existenz willen ein etwaiges Anerbieten nicht von der Hand zu weisen. „Ich halte fest, schrieb der Genfer Bürger am 22. October dem getreuen Lenieps, ich halte fest an meinem Geschäfte als Notencopist; mir gefällt meine Obscurität zu sehr, als dass ich es über mich gewönne, sie aufzugeben, auch wenn ich von den Leiden befreit würde, die sie mir nothwendig machen“ [2]).

Ganz Paris verkündete den Ruhm des „Devin du village“. „Der Erfolg ist wunderbar und setzt mich in Erstaunen“, schrieb der Verfasser selbst [3]). „Ein neues Intermèzzo, meldete Abbé Raynal in seinem Journal, dessen Text und Musik von Herrn Rousseau sind, . . . hatte einen eben so glänzenden als vollständigen Erfolg. Der Dichter lässt sein bäuerliches Liebespaar nicht nur nach ihrer Grammatik, sondern auch nach ihrer Sprache reden, und der Componist giebt eine neue Gattung der Tonkunst, die schlicht, naiv und von einem dem Gegenstande angemessenen Ausdrucke ist. Fachleute bewunderten vornehmlich den Geschmack und die Reize, die er in der Begleitung zu offenbaren das Geheimniss fand, und diese Begleitung ist in ihrer Art im hohen Grade neu für unser Land. Der Erfolg des „Devin du village“ in Fontainebleau giebt den Liebhabern der Kunst die Hoffnung, dass auch die Oper von Paris nicht säumen wird, das Stück auf ihren Brettern zu geben“ [4]).

Sie war ohne Weiteres dazu bereit. Aber der Verfasser wollte zunächst einige Verbesserungen, Veränderungen und Ergänzungen vornehmen. Gleich zu der zweiten Aufführung in Fontainebleau, die für den 24. October anberaumt wurde, vermochte er Jelyotte, das Recitativ der ersten Scene zu kürzen, aber er schlug es Cuvillier ab, den einfachen Dorfwahrsager in einen prunkvollen orientalischen Magier zu verwandeln [5]). Bei der Vorstellung vom 18. October giengen dem „Devin du village“ verschiedene andere Stücke vorauf, und folgte ihm zum Schluss ein Divertissement, zusammengestellt aus einigen

[1]) Anhang No. 2.
[2]) Oeuvres. X. 73.
[3]) Ebendort.
[4]) Mercure de France. Décembre 1752. I. 173 u. s. w.
[5]) Anhang No. 2.

Arien für Violine, die mehreren Opern Rameau's entnommen waren, und aus einer Pantomime des Herrn Dauvergne, die von den Damen Lani, Puvigné und Vestris und von den Herren Lani und Vestris getanzt wurde [1]). Hierdurch veranlasst, componierte jetzt Rousseau ausser einer Ouverture für sein Singspiel auch ein selbstständiges und wohlangepasstes Divertissement oder Ballet. Als er mit Holbach darüber sprach, so bestimmte ihn dieser, von einem Hefte Noten Gebrauch zu machen, die er allein handschriftlich besässe, und die er sonst niemand vorlegen würde. Offen und ohne ein Hehl daraus zu machen, benutzte Rousseau eine Pastorale der Sammlung, die er abkürzte und zu einem Trio formte. Dem Dichter Cahusac zu Gefallen, der für seine Geliebte, Fräulein. Fel, eine recht wirkungsvolle Ariette gereimt zu haben meinte, fügte er dieselbe in sein Divertissement und setzte dazu die entsprechende Melodie. Die Idee und der Refrain des Liedes „L'art à l'Amour est favorable“ entlehnte Rousseau einem Liede von Collé [2]). Von eigenen Sachen konnte er im Divertissement auch die Romanze anbringen „Dans ma cabane obscure“, die er vor etwa 7 Jahren componiert hatte. Das Beste und Meiste musste jedoch der Musiker erst machen. Das Divertissement, so wie es nachmals gestochen ist, sollte von Anfang bis zu Ende aus Handlung und aus einem zusammenhängenden Vorwurfe (dans un sujet suivi) bestehen, der nach der Meinung des Verfassers sehr hübsche Bilder abgab. Allein die Intendantur verstand nicht einmal seine Idee, und er musste nach dem alten Schlendrian Gesänge und Tänze zusammenflicken. So geschah es, dass das Divertissement, reich an reizenden und wirksamen Motiven, auf der Bühne nur mittelmässig wirkte [3]). Im Stücke selbst beseitigte er jetzt das Recitativ von Franceuil und Jelyotte und setzte dafür sein eigenes wieder ein. Anfang 1753 schloss Duclos im Namen und Auftrage Rousseau's den Contract mit Rebel und Francoeur, welche dem Dichter-Componisten auf alle Zeit freien Eintritt in die Oper zugestanden, und ausserdem, obgleich er nicht darum gebeten hatte, ein Honorar bewilligten [4]).

[1]) Mercure de France. Décembre 1752. I. 173 u. s. w.

[2]) Oeuvres. IX. 242 u. 243. Note. Die drei Stücke sind der Chor: „Colin revient à sa bergère“ (Oeuvres. V. 229), die Ariette „Avec l'objet de mes amours“ (V. 231) und die Chanson „L'art à l'Amour est favorable“ (V. 229. 230).

[3]) Oeuvres. VIII. 271 u. 272. VII. 82. 83.

[4]) Oeuvres. X. 203.

Nichts in der Welt übt eine grössere rückwirkende Gewalt als der Erfolg. Sowie er eintritt, erscheint die ganze Vergangenheit des Glücklichen Anderen und oft auch ihm selbst in neuem Glanze. Muss denn der Hauch des Genius nicht in allen seinen Werken wehen? Auf sein Prosalustspiel „Narcisse“ hatte Jean-Jacques stets mit zärtlichem Auge geschaut. Jetzt holte er es wieder vor. Der ihm bekannte Schauspieler La Noue, dem er es zeigte, sah es im Widerscheine des Ruhmes, der den Verfasser der Dijoner Preisaufgabe und des „Devin du village“ umstrahlte, und veranlasste die Annahme des Stückes bei der Comédie française, die dem Dichter beständigen freien Eintritt dafür gewährte. Sein Name sollte ungenannt bleiben. Ausser La Noue wussten ihn nur die alten Freunde, die Rousseau zum Schweigen mahnte. Ohne Besorgnisse war er nicht, aber er rüstete sich in seinem Innern als ächter Philosoph auch gegen das Schlimmste[1]). Montag den 18. December 1752 war die Aufführung des „Narcisse“, die er seit fast zwei Jahrzehnten ersehnt hatte. Die Damen Gaussin und Grandval gaben die Liebhaberinnen Lucinde und Angélique. Das Spiel war nicht übel, und das Publikum freundlich genug gestimmt. Aber um den armen „Narcisse“ war es geschehen. „Das Stück fiel durch und verdiente es“, schrieb Jean-Jacques an Freund Lenieps[2]). Es langweilte und fröstelte ihn selber dabei. Noch vor dem Schlusse verliess er das Theater, trat in's Kaffee Procope, wo der Lustspieldichter Louis de Boissy und andere Literaten kritisierten, nannte sich als Verfasser und hielt über den alten Liebling „Narcisse“ strenges Gericht[3]). Der von Natur so stolze und leidenschaftliche Mann wollte denselben Gleichmuth der Seele im Misserfolge wie im Triumphe bethätigen, und so veröffentlichte er auch mit Nennung seines Namens im Januar 1753 das durchgefallene Lustspiel, das er allerdings nicht für unwürdig hielt, gelesen zu werden, und dem er durch Hinzufügung einer Vorrede einen besonderen Werth verlieh[4]).

---

[1]) Oeuvres. X. 73 u. 74.

[2]) Jansen, J.-J. Rousseau. Fragm. inédits. 17.

[3]) Oeuvres. VIII. 275 u. s. w. — Die Anecdotes dramatiques 1775 schildern die Scene noch derber als die Confessions. Siehe Musset-Pathay, Oeuvres inédits etc. I. 25. Note 1.

[4]) Narcisse ou L'amant de lui-même. Comédie par J.-J. Rousseau. Représentée par les Comédiens du Roi le 18 décembre 1752. M.DCC.LIII. s. l. 8°. Auf der Innenseite des Titelblattes steht die Approbation unterzeichnet le 11 janvier 1753. Condillac. Die Préface enthält XXXIII und das Stück selbst 62 Seiten. Der Verleger war Pissot in Paris. (Exemplar der editio princeps in der Königl.

„Rousseau machte viele Comödien, meldete Grimm, die in Wahrheit schlecht waren, und die er sich von Marivaux corrigieren liess. . . . Die meisten erblickten nicht das Licht der Lampen, und der „Narcisse“ bewies, dass der Verfasser nicht zum Molière berufen war“ [1]).

Montag den 26. Februar 1753 wurde im Schlosse Bellevue, eine Stunde von Paris, der „Devin du village“ abermals vor König Louis XV. aufgeführt. Herren und Damen des Hofes spielten die Rollen, die Marquise Pompadour den Colin. Eine Einladung dazu lehnte Rousseau ab; er wollte sein Stück nicht von Dilettanten verdorben sehen, und er wollte vor allen Dingen jeden Schein vermeiden, als suchte er nun doch eine Gelegenheit, dem Könige vorgestellt zu werden. Dagegen wünschte er nichts lebhafter, als der Vorstellung seines Singspieles in der Pariser Oper beiwohnen zu können [2]). Am Donnerstag den 1. März fand sie statt. Der „Devin du village“ gefiel ganz ausserordentlich selbst neben Pergolesi's „Geloso schernito“. Mit dem Divertissement war vielleicht Rousseau allein unzufrieden. Das Recitativ, das ihm die Sänger etwas „französisierten“ d. h. zu schleppend vortrugen, fand gleichwohl bei dem Publikum denselben stürmischen Beifall wie die Arien. Die Besetzung war dieselbe wie in Fontainebleau. Da nach Französischer Sitte die Hauptkünstler für alle ihre Rollen Stellvertreter (doubles) hatten, so hatte Rousseau in seinem Contracte sich ausbedungen, dass Jelyotte und Fräulein Fel in den vier ersten Aufführungen selber sängen. Allein schon bei der dritten erschienen ihre Doppelgänger auf der Bühne. Trotzdem behauptete sich die Operette in der erlangten Gunst und machte stets ein volles Haus. Sie hielt sich neben jeder Opera buffa und sogar neben der Meisterschöpfung Pergolesi's, neben der „Serva padrona“, was sonst kein Werk weder von Rameau noch gar von Mondonville vermochte. Sie hatte die Ehre im Théâtre italien als „Les amours de Bastien et de Bastienne“ seit Sonnabend den 4. August 1753 parodiert zu werden. Frau Favart, die mit Harny zusammen den Text fabriziert hatte, gab köstlich fein und naiv die Bastienne, als welche sie dann von Carl Vanloo gemalt und von Versemachern wie Voisenon und Gaubier besungen wurde. Rochard spielte den Bastien und Chanville den

Bibl. zu Dresden.) — Tadel der Préface bei Grimm, Correspondance II. 321. 322 und Lob derselben im Mercure de France, mars 1753. 156.

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. VI. 181 und V. 102.

[2]) Oeuvres. X. 75.

Colas. Nie hatte das Theater einen solchen Zulauf gesehen [1]). Die Parodie zog ihre lustige Kraft aus der unverwüstlichen Lebensfülle des Originales.

Und schon schlug der Verfasser des „Devin du village“ wieder neue Töne an. Bedeutender als in der weltlichen oder „Französischen“ Musik war die Nation des allerchristlichsten Königs in der geistlichen oder „Lateinischen“ Musik. Der Character der klassischen Sprache, erläutert Rousseau, trug nicht wenig dazu bei. Aber während die Italiener auch auf diesem Gebiete zu schlichter Einfachheit zurückkehrten, blieben die Franzosen bei der Gothischen Ueberladung. Und obendrein litten sie noch an einer besonderen Schwäche. Wenig befähigt, Leidenschaften und Situationen zu schildern, gefielen sie sich in der Tonmalerei von Einzelvorstellungen, selbst in der Nachahmung von Donner und Blitz, von Thierstimmen und anderen Naturlauten. Grimm, Diderot, Mably und andere verspotteten nach Rousseau's Vorgange das kindische Spielen der Componisten weltlicher Musik mit Worten wie lance, vole, chaîne, ramage, triomphes, victoires, gloires, murmures u. s. w. Aber schon der Abbé Du Bos hatte mit noch mehr Recht die geistliche Musik für diesen Fehler getadelt [2]). Wohin derselbe führen konnte, sollte der sonst tüchtige Capellmeister Le Sueur aus Rouen erfahren. Er componierte den 70. Psalm und bewarb sich mit diesem Werke um eine Stelle in Versailles. Seine Musik zu den Worten „cadent a latere tuo“ erweckte die Vorstellung, als ob eine Menge Menschen einen Berg herunterfiel. „Da liegt einer, rief ein Witzbold, der kommt nicht wieder auf!“ Bei der Stelle „Flagellum non appropinquabit“, schrie ein anderer dazwischen: „Halt, halt, die armen Leute peitschen sich ja todt.“ Der König lachte, alle Anwesenden lachten mit, und um jede Andacht war es geschehen [3]). Aber Rousseau tadelte nicht nur eine so scurile Tonmalerei, von der er überhaupt nichts wissen wollte. Er, der sonst von der Musik forderte, dass sie die grossen Leidenschaften schilderte und den Text erklärte, beseelte und energischer machte, forderte nichts von alle dem für die Kirchenmusik. „Hier, lehrte er, darf man durchaus nicht wie in der dramatischen Tonkunst die Nachahmung suchen; die heiligen Gesänge dürfen nicht den Tumult der mensch-

[1]) Mercure de France. Septembre 1753. 158. Janvier 1754. 159. — Correspondance etc. par Grimm etc. II. 437.
[2]) Oeuvres. VII. 177.
[3]) Marpurg. Historisch-kritische Beyträge. II. 238. 239.

lichen Leidenschaften darstellen, sondern einzig und allein die Majestät dessen, an den sie gerichtet sind, und das Gleichmass der Seele derjenigen, die sie vortragen. Was auch der Inhalt des Textes sein mag, jeder andere Ausdruck in dem Gesange ist widersinnig. Man muss, ich sage nicht keine Frömmigkeit, aber ich sage keinen Geschmack haben, wenn man in der Kirche die Musik dem Plain-chant. dem Gregorianischen Gesange, vorzieht. Dieser Gesang, sowie er noch heute existiert, ist ein sehr entstellter aber sehr kostbarer Rest der alten Griechischen Musik, welcher durch die Hände der Barbaren gegangen, noch nicht alle seine ersten Schönheiten verlieren konnte; er hat deren noch genug, um selbst in seinem gegenwärtigen Zustande und für den Gebrauch, zu dem er bestimmt ist, jenen verweibischten und theatralischen oder platten und widerlichen Compositionen vorgezogen zu werden, die man in einigen Kirchen an seine Stelle setzt . . . ohne Achtung vor der Stätte, die man so zu profanieren wagt“[1]). Wohl schätzte Rousseau aus der früheren Epoche die Motetten eines Michel Richard de Lalande[2]) und aus der Gegenwart diejenigen Mondonville's, aber er fand auch in ihnen zu viel „Arbeit“ und „Geräusch“, zu wenig stille Grösse und Würde. Rameau componierte den Psalm „In convertendo“ mit Recitativ und Chor; das Werk fiel im Geistlichen Concerte am 30. März 1751 vollständig durch, und der alte Meister versuchte es nie wieder, mit Mondonville zu concurrieren[3]). Jetzt wagte es der Verfasser des „Devin du village“. Nach dem Vorbilde Pergolesi's und auf Grund seiner eigenen Theorien setzte er die Motette „Salve Regina“. Im Geistlichen Concerte, Sonntag Quasimodo 1753 von Fräulein Fel gesungen, rührte sie alle Herzen und behauptete noch ihre Macht über dieselben, als nach ihr Mondonville's „Venite adoremus“ erschallte[4]).

So erlangte Rousseau den Ruhm, nach dem Rameau, „der Proteus der Musik“, umsonst begehrte. Und die Motette „Salve Regina“, die er wiederholt seinen Freunden copieren musste[5]), blieb nicht ein vereinzelter, zufällig gelungener Wurf. Er liess ihr bis 1772 noch ver-

[1]) Oeuvres. VII. 177 und 227.

[2]) Lalande (1656—1726) veröffentlichte 2 Bände Motetten in Folio, von denen ein „Dixit“ und ein „Miserere“ sehr berühmt waren (Hawkins, a general history of music V.).

[3]) Correspondance etc. par Grimm etc. II. 46. XVI. 308.

[4]) Mercure de France. Juin 1753. 171. — Oeuvres. VIII. 333.

[5]) Oeuvres. X. 161.

schiedene andere Arbeiten der Art folgen und übertraf sie namentlich durch eine Composition, die er im Sommer 1757 machte.

Zugleich als Philosoph und als Musiker war Rousseau 1753 hochgefeiert. Der berühmte Pastellmaler La Tour malte ihn neben anderen Grössen der Zeit aus Freundschaft und Bewunderung. Bei der Eröffnung des Salon umdrängte ganz Paris das Porträt des seltsamen Mannes [1]). Mit dem Ehrensolde, den ihm der „Devin du village“ eintrug, kam er sich wie ein Crösus vor. Die königliche Akademie der Musik überschickte ihm ein Honorar von 50 Louisd'or oder 1200 Francs [2]). Für die erste Aufführung des Stückes vor dem Könige in Fontainebleau erhielt er 100 Louisd'or [3]), und die Marquise Pompadour beschenkte ihn nach dem Spiele auf ihrem Schlosse Bellevue mit 50 Louisd'or. Die eben so schöne als geist- und kunstreiche Geliebte Louis XV. lebte damals glückliche Tage. Jener Sommersitz war für sie von dem Könige gebaut, mit einem Theater versehen und auf jede Weise vornehm und behaglich eingerichtet worden. Der Bildhauer Pigalle verewigte ihre Gestalt in Marmor. Dichter besangen sie als aufgehende Rose, als rührende Syrene, als Minerva der Künste und Zierde der Natur, als Hebe und Venus [4]). Der Genfer Bürger dankte ihr mit nicht weniger Anmuth und Galanterie als Stolz: Indem sie eine Rolle im „Devin du village“ spielte, schrieb er ihr, hätte sie seine Bescheidenheit auf eine gefährliche Probe gestellt, und er bewiese ihr seine Verehrung, indem er ihr Geschenk annähme [5]). Fast zwei Jahrzehnte waren es her, dass Jean-Jacques von Chambéry in die Welt zog und Ruhm und Reichthum gewinnen wollte, um dann alles der holden Frau von Warens zu Füssen zu legen. Allzurasch enttäuscht, war er nur ärmer und gedemüthigt zurückgekehrt. Aber jetzt endlich konnte er das nie erloschene heisse Verlangen erfüllen. Am 13. Februar übermittelte er an sie 240 Francs und bedauerte nur, ihr nicht noch mehr bieten zu können. Jeden Erfolg, wie er ihn errang, einen nach dem andern, schilderte er ihr in seinen Briefen. Aber „bei all diesem Ruhme, erklärte er ihr, fahre ich fort von meinem Copistenhandwerk zu leben, das mich unabhängig

---

[1]) Die Bildnisse J.-J. Rousseau's. Von Albert Jansen. Preussische Jahrbücher, Band LII. 445 u. s. w.

[2]) Oeuvres. X. 203.

[3]) Jansen, J.-J. Rousseau. Fragments inédits etc. 16.

[4]) Abbé Raynal in der Correspondance etc. par Grimm etc. II. 39. 40.

[5]) Oeuvres. X. 76.

macht, und das mich glücklich machen würde, wenn mein Glück ohne das Ihrige und ohne Gesundheit möglich wäre"[1]).

Der „Devin du village" wurde in Paris, in den Provinzen und mit der Zeit auch im Auslande gegeben. Noch im Frühlinge 1753 liess Rousseau das Singspiel stechen[2]) und widmete es Duclos, ohne den es schwerlich das Lampenlicht erblickt hätte. „Diese Widmung, sagte er, wird meine erste und einzige bleiben: könnte sie Ihnen ebenso ehrenvoll sein als mir"[3]). Der Verleger Pissot versprach contractlich, dem Dichter-Componisten 500 Francs zu bezahlen; aber die Hälfte davon musste in Büchern entnommen werden, und zu seinen 250 Francs in baarem Gelde, die in bestimmten Terminen fällig waren, kam Jean-Jacques nie zur rechten Zeit und nie ohne vieles Drängen[4]). Gleichwohl verdiente Pissot mit dem „Devin du village" grosse Summen. Der Absatz war sehr gross. Auch an Nachdrucken fehlte es nicht, und viele Jahrzehnte hindurch ist das Singspiel in mannigfachen Ausgaben immer wieder von Neuem veröffentlicht worden[5]). Als Rousseau's Amsterdamer Verleger 1767 den „Devin du village" stechen lassen wollte, überschickte er dem Verfasser eine früher und anderswo erschienene Ausgabe mit der Bitte, dieselbe für ihn zu corrigieren. Der Verfasser bemerkte, dass sie so viel Fehler als Noten hätte, und liess deshalb Rey sein Handexemplar der editio princeps zukommen, das er gelegentlich mit Correcturen überdeckt, für eine 1764 geplante Gesammtausgabe seiner Werke bestimmt und schliesslich mit an-

---

[1]) Oeuvres. X. 75.

[2]) Le Devin du village. 4°. Chez l'imprimeur de l'Opéra. 1753.

[3]) Oeuvres. V. 221.

[4]) Oeuvres. X. 209. — Brief von Duclos an Rousseau, Paris, 2 avril 1759. Handschriftlich in der Bibl. von Neuchâtel. (Numero 7885 des Catalogue.)

[5]) Nur einige wenige Ausgaben mögen hier ausser der schon erwähnten editio princeps angeführt werden: Le Devin du village, intermède, en un acte et en vers libres. Paris, Veuve Delormel et fils 1753 in 4°. Dann in demselben Jahre eine Octavausgabe sans nom de ville ni d'impr. Nach den Ausgaben in Octav und Quart erschien eine solche in Folio ebenfalls zu Paris aber ohne Angabe der Jahreszahl. Barbier kennt dann bis 1825 noch 8 andere Veröffentlichungen in Octav, und eine in Duodez, die zu Paris erschienen, eine ohne Ort und Drucker von 1768, eine Haager, eine Genfer, eine Amsterdamer (von 1787), eine Kopenhagener und eine, die 1799 in Troyes veranstaltet wurde. Auf der königlichen Bibl. in Dresden fand ich eine Bearbeitung für das Klavier, betitelt: Le Devin du village red. pour le piano par M. L. Maresse, Paris, in 8° chez Dufour et Dubois, gravé par Mégevand. Ohne Jahreszahl.

deren Schriften bei Dupeyrou in Neuchâtel deponiert hatte[1]). Für die Schönheit und Genauigkeit von Allem, was er jemals Druckern oder Stechern zustellte, hatte er eine peinliche Fürsorge. Er besass in ungewöhnlich hohem Grade das berechtigte Selbstgefühl und die unerlässliche Gewissenhaftigkeit des Autors, und obendrein betrachtete er die Hervorbringungen seines Geistes als die vornehmsten Offenbarungen seines Characters, die er gleich Documenten rein und ungefälscht den Mit- und Nachlebenden vorlegen müsste. Wie aber der Verfasser der „Confessions" im Streben nach Selbsterkenntniss seine Gedanken und Worte prüfte, so suchte er auch das wirkliche Wesen und den wahren Werth jedes seiner Werke festzustellen. Ueber den „Devin du village" hat er sich oft und eingehend geäussert.

Nach ihrem klassischen Zeitalter der Poesie erfuhren es auch die Franzosen, dass die gebildete Sprache für jeden dichtete und dachte[2]); der Dilettantismus wucherte auf, und man sah mit Grauen, was Hunderte und Tausende ohne die Muse, ohne den Genius waren[3]). Die Versmacherei verfiel der Verachtung und dem Hohne, sie wurde als eine Pocken-Epidemie der Geister bezeichnet[4]). Ein Recht dazu beliessen La Bruyère und der jüngere Crébillon nur dem gottbegnadeten Dichter. Raum für Voltaire's Reime schuf wohl erst die Theorie, dass die Reime sich wie Prosa lesen, dass sie „schön wie Prosa" sein müssten. Montesquieu und Duclos hielten davon auch dann noch nicht viel, und schon de la Motte forderte, dass nicht blos das Lustspiel sondern selbst das Trauerspiel in Prosa geschrieben würde[5]). Diderot und Rousseau waren die ersten, welche der Französischen Sprache überhaupt die Befähigung für die Poesie absprachen. Nachdem der Sohn des Genfer Uhrmachers lange Zeit den Dichterlorbeer erstrebt hatte, meinte er am Ende, dass das Versemachen nichts weiter als eine ganz gute Uebung wäre, um sich an eleganten Inversionen oder Wortstellungen den Kopf zu zerbrechen, und um besser in Prosa schreiben zu

---

[1]) J. Bosscha, Lettres inédites de Jean-Jacques Rousseau à Marc Michel Rey. 274 (Rousseau an Rey den 15. Junius 1767). Am 9. August war Rey in Besitz von Rousseau's Exemplar, das ihm auf dessen Veranlassung Dupeyrou geschickt hatte. (Rey à M. Rousseau, le 9 aoust 1767. Originalbrief in der Bibl. zu Neuchâtel.)

[2]) Schiller's Werke. Hempel'sche Ausgabe. I. 191.

[3]) Ebendort. 187.

[4]) Crébillon fils. Éd. A. Quantin. Préface von Uzanne XXV.

[5]) Contes de Duclos. Éd. A. Quantin. Préface von Uzanne. XXXII. Note und XLV. — Desnoiresterres, Voltaire. V. 467. 468.

können [1]). Aber dem Musiker Rousseau war die Reimkunst doch weit mehr. Wenn es die erste und höchste Aufgabe des Textcomponisten ist, dass sich Worte und Noten genau antworten, dass die Dichtung durch die Musik zum Verständniss und zur vollen Wirkung gelangt, und beide vereint als ein einheitliches Ganzes erscheinen: so muss der Tonsetzer ganz in den Absichten des Poeten aufgehen, müssen beide womöglich ein und dieselbe Person sein. Schon Fontenelle, hörten wir, stellte diese Anforderung. Aber der Meister des Italienischen Libretto, der grosse Metastasio, war der Meinung, dass die Composition zu schwierig wäre, als dass sie so nebenher von einem Schriftsteller gelernt werden könnte. Rousseau empfieng von Natur die Anlage und den Trieb für beide Künste, wofür ihm Voltaire schon 1745 ein Compliment machte, während später Metastasio den Genfer Bürger für die Uebersetzung einer Poesie von ihm und für die „Allée de Sylvie“ als Bruder in Apollo anerkannte [2]). Rousseau wies wiederholt darauf hin, dass im Alterthum und von Natur Poesie und Musik zusammengehörten, und dass Homer in der That zugleich ein Sänger und ein Dichter war [3]). Daher folgte er nur seinem Princip im Denken und Leben überhaupt, wenn er sich auch als Dichter-Componist dem Wesen und der ersten Erscheinung der Künste zuwendete. Andere ahmten sein Beispiel nach; so gleich Mondonville 1754 in „Daphnis et Alcimadure, pastorale Languedocienne“ [4]), so Maria Antonia Walpurgis, die Tochter Karl's VII. von Baiern und die Gemahlin Friedrich Christian's von Sachsen. Die fürstliche Frau machte die Dichtung und die Musik zweier Italienischer Opern „Talestri“ und „Il trionfo della fedeltà“, und Friedrich d. G., dem sie dieselben mittheilte, schrieb ihr darauf: „Sie geben dem Componisten ein Beispiel, die alle, um guten Erfolg zu haben, zugleich auch Dichter sein sollten“ [5]). Der Engländer Burney theilte 1773 ganz diese Anschauung, wobei er nach Rousseau's Vorgange an die Art und Kunst der Alten mahnte [6]). Allein später beschränkte

---

[1]) Oeuvres. VIII.
[2]) Streckeisen-Moultou, J.-J. Rousseau. Ses amis et ses ennemis etc. I. 196. 197. 198.
[3]) Oeuvres. VI. 210. VII. 22. 27.
[4]) Correspondance etc. par Grimm etc. II. 428.
[5]) Oeuvres de Frédéric le Grand. Correspondance. (Ausgabe von Preuss.)
[6]) Burney, The present state of music in Germany etc. London 1773. S. 125 u. 300.

er seine Theorie. „Der „Honest Yorkshireman“, erläuterte er, welchen Harry Carey dichtete und componierte, und der „Devin du village“ von Rousseau sind unwiderlegliche Beweise dafür, dass wenigstens die Volkslieder, wenn nicht die gelehrte und elegante Musik, durch dramatische Dichter gesetzt werden können. Carey erfand ohne jede musikalische Bildung mehrere sehr hübsche und natürliche Melodien, welche weder den Sinn der Worte verdunkeln noch grosse Weisheit vom Hörer erheischen“ [1]). Früher Maria Antonia neben Rousseau stellend, nannte Burney jetzt Carey neben ihm als den einzigen Barden der Zeit, der Poesie und Tonkunst vereinte. In Frankreich drang Le Sueur 1787 wieder auf diese Verbindung, und war namentlich Hector Berlioz zugleich Dichter und Componist, während in Deutschland neuerdings Lortzing, und vor Allen in ganz einziger und unvergleichlicher Weise Richard Wagner beide Künste verband. Wie kein anderer steht er, wollend und könnend, klar bewusst auf dem Boden des Genfer Bürgers, der im Betreff seines „Devin du village“ sich also äusserte: „Was Leuten von Geschmack diese Oper schätzbar macht, ist die vollkommene Uebereinstimmung des Textes und der Musik, das enge Band ihrer Theile untereinander, das genaue Zusammen, welches das Ganze zu einer sonst nie dagewesenen Einheit bringt. Ueberall hat der Componist gedacht, gefühlt, gesprochen, wie der Dichter; der Ausdruck des einen harmoniert immer so genau mit dem des anderen, dass man alle beide immer von ein und demselben Geiste beseelt sieht“ [2]).

„Die Pastorale ist nach dem „Dictionnaire de musique“ eine Idylle, deren Personen Hirten sind, und deren Musik der Einfalt des Geschmackes und der Sitten anzupassen ist, die man bei ihnen voraussetzt“ [3]). In diesem Geiste sind von Rousseau die Ouverture, das Recitativ, die Arien und das Divertissement des „Devin du village“ behandelt. Künsteleien bleiben überall bei Seite. „Die platten und zopfigen Läufer in Lulli's „Roland“, sagt er selbst, schicken sich nicht für den „Devin du village“ [4]). Das Divertissement weicht nur von dem gewohnten Wege ab, um sich dem wahren Ziele zu nähern. Das Recitativ ist neu und original, aber bequemt sich mehr als jedes frühere dem Geiste der Französischen Sprache an und ist zugleich gut

---

[1]) Charles Burney, a general history of music. IV. 653.
[2]) Oeuvres. IX. 116.
[3]) Oeuvres. VII. 221.
[4]) Oeuvres. X. 84. 85.

moduliert, gut punctuiert und gut accentuiert[1]). Ein geheimes, in Frankreich ungeahntes und doch jedem Hörer fühlbares Princip der Composition liegt dem ganzen Werke von Anfang bis Ende zu Grunde. Es ist das Princip der Einheit der Melodie, welches Italienische Meister, wie Pergolesi und Leo, instinctiv und unbewusst anwendeten, und welches einige Deutsche Musiker nachahmten.“ Dem Genfer Bürger war es vorbehalten, das still waltende Gesetz zu entdecken, zum Bewusstsein zu bringen und als ein ästhetisches und philosophisches Axiom zu verkündigen, welches aus der Natur der Tonkunst hervorgienge. Schon in seiner „Lettre à M. Grimm“ Anfang 1752 sprach er davon, und dann erörterte er gegen Ende 1753 in der „Lettre sur la musique française“ umständlich und lichtvoll die „Einheit der Melodie“. Als ein jedermann fassliches und wirkungsvolles Beispiel seiner Lehre betrachtete er stets den „Devin du village“. Aber sie wurde wenig verstanden und noch weniger genutzt. Gegen Ende seines Lebens sah er die Musik vielmehr noch weiter von jenem Gesetze entfernt als je vordem, so dass er auch für sie die Nothwendigkeit einer Revolution voraussah, welche sie zur Natur zurückführen müsste[2]). Denn der Natur d. h. dem Wesen der Dinge selbst und nicht der Willkür menschlicher Satzung gerecht zu werden, das war ihm stets und überall das Ziel und Ideal. Eben darum liebte und lobte er den „Devin du village“. „Niemand, sagte er, fühlt die Schönheiten desselben besser als ich, und ich sehe sie ganz wo anders, als wo das entzückte Publikum sie sieht. Es sind keine Schönheiten, die durch Studium und Wissenschaft erzeugt werden, es sind solche, welche der Geschmack und die Empfindsamkeit eingeben. Nichts in meinem Singspiele geht in Bezug auf gelehrtes Wissen und Können über die elementaren Regeln der Composition hinaus: ein Schüler von drei Monaten könnte den „Devin“ machen, aber ein gelehrter Componist dürfte sich schwerlich zu dieser Einfalt entschliessen“[3]). Im Texte giebt es weder lebhafte Situationen, noch schöne Sentenzen oder prunkende Moral, und die Musik paradiert nicht mit Gelehrsamkeit, „gearbeiteten“ Stücken, gedrechselten Melodien und pathetischer Harmonie. Das Werk ist von einer Süssigkeit, von einem Zauber und hauptsächlich von einer Einfalt, die es sehr merkbar von jeder anderen Production seiner Art unterscheidet. Der Gegenstand ist mehr

---

1) Oeuvres. IX. 116.
2) Oeuvres. VI. 220. 221. VII. 340.
3) Oeuvres. IX. 115 u. s. w.

komisch als rührend, und dennoch rührt die Operette, regt sie auf, bringt sie zu Thränen: man fühlt sich ergriffen und weiss nicht warum“ [1]).

Bei den Aeusserungen des Selbstgefühles grosser Männer schaudert die geistige und moralische Armseligkeit zusammen und wickelt sich in den Tugendmantel, unter den sie eigentlich die Anderen verstecken möchte. Sie zetert gegen den Beifall der Welt in demselben Grade, in dem sie ihn für sich selber vergebens ersehnt. Die Zahl ihrer Vertreter ist an jedem Orte und zu jeder Zeit Legion. Wie sehr hat das doch auch Rousseau erfahren müssen! Aber aus dem dunkeln Gelichter solcher Gegner ziehe ich nur einen gewissen von Bonneval an den Tag, der für jeden Triumph ein garstiges Epigramm hatte, über Voltaire herzog, Montesquieu's „Geist der Gesetze“ bemäkelte und die „Encyclopédie“ besudelte [2]). Er hatte nichts gegen seinen „guten Bekannten“ Rousseau, so lange dessen Leuchte unter dem Scheffel stand, aber kaum dass dessen Genius aufstrahlte, so vermummte er sich mit der Kutte eines Einsiedlers [3]), kanzelte ihn ab, und ihn der Eitelkeit zeihend, verglich er ihn mit den koketten Schönen, die auf Strassen und Plätzen Anderen wie sich selber zu gefallen suchen. Der berüchtigte Fréron freute sich an Bonneval und machte ihn zu einem seiner Mitstreiter, denn Fréron war „König jener lästigen Insecten, die ihre Eintagsexistenz damit ausfüllen, die Menschen in ihrer Arbeit und in ihrer Ruhe zu stören“ [4]). Der Begeiferer Voltaire's und Montesquieu's und anderer erlauchter Männer, „spie Fréron auch gegen Rousseau seine Injurien aus“ [5]). Wie zuerst über die Dijoner Preisschrift, so fiel er jetzt her über den „Devin du village“. Er hatte nichts als den gemeinen Spott und Hohn des Journalismus für das Werk, und da er ohne alle Kenntniss der Musik war, so nahm er sich besonders den Text vor, in welchem er nur Unsinn und jämmerlich construierte Verse fand. Sehr gelegen kam seiner Bosheit das Avertissement, welches Rousseau der Ausgabe des Singspieles voran drucken liess, und worin er sagte, dass er an Stelle des Recitativs von Franceuil und

[1]) Oeuvres. IX. 240.

[2]) Correspondance etc. par Grimm etc. I. 216. I. 293. II. 85.

[3]) Lettre d'un Hermite à J.-J. Rousseau. Avril 1753. Vergl. Fréron, Lettres sur quelques écrits de ce temps etc. XII. 130 etc.

[4]) Correspondance etc. par Grimm etc. II. 322.

[5]) Ebendort.

Jelyotte das seinige wieder eingesetzt hätte, weil das Werk seinen Namen trüge, weil ihm an der Einheit des Stiles alles läge, und weil er am besten wüsste, wie ein Stück beschaffen sein müsste, das in erster Linie ihm selber gefallen sollte. Nannte nun schon ein Freund Rousseau's dieses Avertissement „bizarr“ [1]), so kann man sich vorstellen, was für ein Spiel die Feinde damit trieben [2]). Aber der Genfer Bürger verstand es, Leuten wie Bonneval und ihrem „Könige“ Fréron zu dienen, die seine Philosophie angriffen, und die ihm vorwarfen, dass er Opern und Lustspiele verfasste, und dass er sich sogar malen liess. Er schrieb einen Brief, der ein Meisterstück von Satire ist, der die besten derartigen Leistungen Voltaire's an Witz erreicht und durch Bedeutsamkeit des Inhaltes übertrifft. Um so bewunderungswürdiger erscheint uns Rousseau's Selbstüberwindung, mit der er das Schriftstück bei Seite legte, da es weder der Sache noch auch dem Publikum von Nutzen sein würde. Erst nach seinem Tode ist die „Lettre à M. Fréron“ veröffentlicht worden [3]).

Der Jesuit Castel erinnerte sich an Rousseau's Bekanntschaft von 1742 bis 1744, sobald dessen Schriften und Compositionen zu Ruhm und Ehren kamen. Aber sehr freundlich waren die Aeusserungen nicht, die er über ihn that. Er kritisierte nicht nur seine Werke sondern auch seine Person und fand, dass man seine Talente und Tugenden weit überschätzt hätte. „In der Schule von Mondonville, von Le Clair und namentlich von Rameau, redete Castel den Dichter-Componisten ironisch an, haben Sie Sich mit der Zeit den Ton einer zwar nicht Italienischen, doch wenigstens etwas gewählteren und gearbeiteteren Musik angeeignet, (als Sie bis 1742 besassen). Ich hätte Ihnen für Ihre Meister gern eine grössere Dankbarkeit und Achtung eingeflösst, denn die Talente müssen geehrt werden, und diejenigen dieser Männer sind bekannter als die Ihrigen“ [4]).

---

[1]) Ebendort.

[2]) Fréron, Lettres sur quelques écrits de ce temps etc. IX. 325 etc. Datiert le 10 juin 1753.

[3]) Oeuvres. X. 76—80. Die Datierung Paris, le 21 juillet 1753 ist falsch, da die Aeusserungen Fréron's, worauf sich Rousseau's Brief bezieht, vom 10 novembre 1753 sind (Fréron, Lettres sur quelques écrits etc. XII. 135). Der Brief Rousseau's gehört also dem Ende von 1753 an, oder noch wahrscheinlicher dem Anfange von 1754.

[4]) L'homme moral opposé à l'homme physique etc. Abgedruckt in der Genfer Ausgabe der Werke Rousseau's XXIX. 115—370. — Lettres d'un Académicien de Bordeaux etc. 1754.

Schon wurde an verschiedenen Orten die Verleumdung laut, dass Rousseau's schönste Blumen und Früchte in fremden Gärten gewachsen wären. Nach Fréron war der Genfer Bürger drei Jahre in Italien gewesen, hatte von dort ein grosses Packet Arien mitgebracht und zwei oder drei davon in den „Devin du village“ aufgenommen [1]). Der Abbé de Caveirac sagte: der Text der Operette verräth den rohen Schweizerjargon; die Musik der Romanze „Dans ma cabane obscure“ ist die Musik des Genfer Escalade-Liedes „Par une nuit obscure“, und ein anderes Mal hat der Verfasser in seiner Manie zu copieren die Melodie des Pariser Gassenhauers „Vous qui donnez de l'amour“ copiert d. h. gestohlen [2]). Nach de Morand hatte Rousseau überhaupt nichts weiter gethan, als die Bänkelsänger des Pont-Neuf nachgeahmt, deren Weisen allein darum hätten gefallen können, weil sie ein Jelyotte vortrug [3]). Rameau liess klug und pfiffig über den „Devin“ kein Wort verlauten, sondern nahm sich die „Muses galantes“ vor, die das Publikum nicht kannte, um den Verfasser als Plagiator an den Pranger zu stellen [4]).

Da jedoch am Ende kein Mensch die Originale zu bringen und zu zeigen vermochte [5]), die angeblich der Operette Rousseau's zum Grunde lagen, so ersann der gemeine und boshafte Pierre Rousseau aus Toulouse eine teuflische Lüge. Er erzählte den Lesern seines „Journal de Bouillon“, dass ein gewisser Grenet oder Garnier aus Lyon, der 1751 gestorben wäre, den „Devin“ gedichtet und componiert und das Manuscript Jean-Jacques zugeschickt hätte, der es behielt und nun nach dem Tode des Autors als sein eigenes Werk aufführen liesse. Aber die elende Nichtswürdigkeit des „kleinen“ Pierre Rousseau war zu allgemein bekannt, als dass sein Geschichtchen Beachtung finden konnte. Erst 1766 tischte es der Benedictiner Don Cajot den Franzosen wieder auf, ein wunderlicher Gelehrter, der Himmel und Hölle durchstöberte, um Rousseau als die Personification des litterarischen Diebstahles darzustellen, und den zu diesem heiligen Zwecke nichts anekelte und zurückschreckte [6]). Als der Genfer Bürger starb, holte sein sauberer

[1]) Fréron, Lettres sur quelques écrits etc. XII. 279.
[2]) Lettre d'un Visigoth à M. Fréron etc. Septimaniopolis 1754. S. 16. Vergl. Fréron, Lettres etc. XIV.
[3]) Justification de la musique française etc. A la Haye. 1754.
[4]) Les erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie.
[5]) Oeuvres. IX. 243. Note.
[6]) Les Plagiats de M. J.-J. Rousseau de Genève sur l'éducation. Par D. J. C. B. A la Haye. 1766.

Namensvetter das alte Geschichtchen noch einmal vor. Aus dem „Journal encyclopédique“, in dem es da auftauchte, fischten es die Herausgeber der „Petites affiches de Paris“ und trugen es weiter herum [1]). Der Musiker und Schriftsteller de la Borde, die Verfasser der „Mémoires secrets“ und Castil Blaze schämten sich nicht, der Verleumdung zu dienen, die durch Frau de la Tour-Franqueville, Herrn de Marignan, Le Febre und Grétry den Leuten erst noch in ihrer einfältigen Erbärmlichkeit dargelegt werden musste [2]). Als Jean-Jacques' nächste Freunde zu seinen Hauptgegnern und Verfolgern wurden, haben sie ihn mit nichts verschont; aber keiner beschuldigte ihn eines musikalischen Plagiates, der einzige d'Alembert ausgenommen, der seine Motetten, aber ebenso thöricht als erfolglos, auf Pergolesi zurückführen wollte [3]). Am Ende nahm man sogar einige Theile des „Devin du village“ für Fanton, ja für Francoeur und für Rameau in Anspruch [4]). Darüber hinaus konnte die Dummheit nicht mehr gelangen, und wir dürfen in die lichten Regionen zurückkehren.

Durch die „Trois chapitres ou la vision de la nuit du Mardi Gras“ ehrte Diderot ebenso schmeichelhaft als geistreich und anmuthig den „Devin du village“ und namentlich das Divertissement, das anfangs weniger gefallend, zuletzt den grössten Erfolg hatte. Rousseau copierte 1765 die Broschüre, die zwar gedruckt, aber nicht veröffentlicht war, als ein Denkmal der Freundschaftsepoche für die Documente der „Confessions“ [5]). Grimm fand das Intermezzo stets „hübsch und angenehm, lieblich und melodiös“ [6]). „Sein Recitativ wäre vielleicht nicht das wahre, aber es gliche durchaus nicht dem schleppenden und mono-

---

[1]) Journal encyclopédique. Octobre 1780. — Petites affiches de Paris, le 6 novembre 1780. No. 11. S. 2517.

[2]) De la Borde, Essai sur la musique ancienne et moderne. — Mémoires secrets de Bachaumont et Pidansat de Mairobert. — Le Febre, Lettre aux Rédacteurs du Journal de Paris. Abgedruckt in der Genfer Ausgabe der Werke Rousseau's XXIX. 450 etc. — Errata de l'Essai sur la musique ancienne et moderne etc. — Éclaircissements donnés à l'auteur du Journal encyclopédique sur la musique du Devin du village. Par le sieur de Marignan, comédien. — Grétry, Mémoires ou Essais sur la musique.

[3]) Oeuvres. IX. 117.

[4]) Bei dem Manuscr. der Dev. d. vill. in der Bibliothek der Assemblée nationale finden sich briefliche Mittheilungen vom 21 Floréal an X. die das besagen. Morin, Essai etc. 583. 584.

[5]) Siehe Anhang No. 4.

[6]) Correspondance etc. par Grimm etc. II. 307. 322. 437. XI. 285.

tonen Recitativ, das in der Pariser Oper herrschte, und die Sänger hätten ihm mit ihrem Schleifen des Tones und ihrem ewigen Gemeckere niemals alle seine Grazie und Wahrheit rauben können" [1]. „Das ganze Stück, erklärte der Deutsche, ist ein ausgezeichnetes Muster in seiner Art, dem viele, aber fast stets nur höchst platte Nachahmungen folgten [2], und um dessentwillen die Franzosen dem Dichter-Componisten alle seine Sarkasmen verziehen" [3]. „Sie werden lange Zeit den Schmerz haben, bemerkte d'Alembert 1758 scherzhaft dem Genfer Bürger, den „Devin du village" all das Gute zerstören zu sehen, was Sie gegen die Schauspiele vorgebracht haben" [4]. Marmontel stimmte ein in das allgemeine Lob und sagte, dass sämmtliche junge Mädchen die naive und rührende Operette auswendig wüssten [5]. „Der Devin du village", schrieb der junge Maler Preudhomme, „ist der Spiegel der einfachen Natur, der mein Herz lebhaft zittern macht" [6]. De la Croix rühmte von Rousseau, dass er, „der zuerst als Theoretiker die Stimme der Wahrheit gegen die eintönige und abspannende Französische Musik erhob, auch zuerst ohne Feerien und Zaubereien die schlichte und naive Natur in der Oper darstellte" [7]. Nach dem Abbé Sabatier de Castres ist der „Devin du village" „die einfachste und doch interessanteste Pastorale der Französischen Bühne" [8]. „Sie athmet, heisst es im „Nouveau Dictionnaire historique" 1786, die Naivetät und Einfalt der ländlichen Flur. Text und Melodie stimmen zusammen, und ein einheitlicher Organismus verbindet alle Theile. Immer werden wir angezogen und gefesselt; nichts erinnert an die modischen Spielereien und ihre süsslichen und faden Gemeinplätze" [9]. Man verglich den Verfasser mit der Eule der Minerva, welche die Grazien selber aus dem Neste gehoben hätten [10].

Der Genfer Bürger konnte sich nicht genug thun, seine Leser zu

---

[1]) Ebendort. IV. 95.
[2]) Ebendort. XI. 406.
[3]) Ebendort. X. 228.
[4]) Oeuvres. I. 295.
[5]) Oeuvres. I. 345.
[6]) Preudhomme à M. Rousseau, Paris le 12 avril 1763. Brief in der Bibl. von Neuchâtel.
[7]) Éloge de J.-J. Rousseau. Par M. D. L. C. Avocat etc. 1778. S. 14.
[8]) Les trois siècles de la littérature française. Artikel J.-J. Rousseau. 1779. III. 428.
[9]) Nouveau Dictionnaire historique etc. Caen etc. 1786. Artikel Rousseau.
[10]) Chamfort in den Caractères et anecdotes.

belehren, dass alle seine Schöpfungen sowohl auf dem Gebiete der schönen Künste als auf dem der Philosophie von ein und demselben ethischen Gehalte erfüllt wären. Stets ist ihm das Schöne eins mit dem Guten, und sucht er sein Ideal in der „Natur" d. h. in dem von Gott gewollten Zustand der Menschen und Dinge, und nicht in demjenigen, welchen die Cultur mit ihrem sogenannten Fortschritte herbeigeführt hatte. Spuren des verlorenen Paradieses begrüsste er noch bewegten Herzens auf dem Boden seines Vaterlandes, wo die Erde so herrlich und erhaben wäre, und die Freiheit mit der Tugend noch unter den Sterblichen weilte. Wie die reine Luft von den beschneiten Gipfeln der Alpen weht es in den Werken seines Geistes. Und überall hat er Auge und Sinn für das biderb Alterthümliche und Volksthümliche. Aber ganz heraus aus dem Banne seiner Zeit ist auch Rousseau nicht getreten. Seine Schilderungen haben zuweilen doch etwas von dem Gekünstelten der Französischen Hirtenromane und von dem Gemachten der Schäferbilder Boucher's. Seine Compositionen, aus denen ein ähnlicher Ton erklingt, verrathen zugleich die Grenzen seines Könnens[1]). Grétry erkannte an dem „Devin du village" den practisch wenig geübten Musiker, dem die Regeln der Kunst durch das Gefühl offenbart waren, und dessen Kräfte für einen „complicierteren Gegenstand mit leidenschaftlichen und moralisch bedeutsamen Characteren" nicht ausgereicht haben würden. Er lobte den Dichter-Componisten, der als Mann von Geist seiner Schranken sich bewusst gewesen wäre. Er billigte die kindliche Fabel der zwei Liebenden und nannte die Melodien der Arien durchweg reizend. Im Einzelnen vertheidigte er die Operette gegen Bemerkungen kenntnissloser Kritiker, wie er es denn für ganz berechtigt hielt, dass der Componist in „J'ai perdu mon serviteur" und in „J'y songe sans cesse" die Prosodie den Forderungen der Musik geopfert hätte[2]). Als Gluck das Singspiel in Paris hörte, sagte er zu seinem Schüler Salieri: „Wir hätten es anders gemacht, aber wir würden Unrecht gehabt haben."

Auch ausserhalb Frankreichs ergötzte der „Devin du village" die Leute und übte Einfluss aus auf die Entwickelung der Bühnen. Der Graf von Durazzo, der Director der Schauspiele in Wien, war Rousseau

---

[1]) Sayous, le XVIIIe siècle à l'étranger I. 244. 245. — Alexis Azevedo in einem Pariser Feuilleton vom 22. Julius 1862, und Eugène Noël in der Bibliothèque utile, Paris 1862, Heft 32, bieten manche hübsche Idee, aber treffen im Urtheile nicht die Hauptsache.

[2]) Grétry, Mémoires etc. I. 276 etc. II. 302.

einmal im Salon der Madame Dupin begegnet und wünschte im Sommer 1760 nicht nur dessen Intermezzo, sondern auch dessen „Muses galantes" aufzuführen. Allein der Verfasser versagte ihm beide Stücke, denn das letztere wäre zu „erzfranzösisch" für eine Stadt, wo man, wie er selber, ganz närrisch die Italienische Musik liebte, und an den „Devin du village" müsste er die verbessernde Hand anlegen [1]). In Frankfurt am Main spielten Franzosen gegen Ende des siebenjährigen Krieges unter anderen Operetten auch diejenige Rousseau's. Sie bereiteten Goethe, der fast noch ein Knabe war, grosses Vergnügen; nie wieder vergass er die bebänderten Buben und Mädchen, und im Jahre 1781 liess er sich von seiner Mutter ein Exemplar des „Devin" nach Weimar schicken [2]). Wie zuerst die Englischen Burlesken und immer die Italienische Opera buffa, so fand auch das Französische Singspiel den Beifall der Deutschen. Auf diesen fremden Mustern beruhte die komische Oper Hiller's in Leipzig, und unsere Vorfahren blieben in ihrem Banne, bis sie Mozart's „Entführung aus dem Serail" 1782 davon befreite und in viel höhere und weitere Sphären erhob. Aber Rousseau's „Devin du village" behauptete sich bei uns noch lange auf der Bühne. Im Jahre 1781 von Mylius und Schink übersetzt [3]), wurde er noch einmal 1819 von R. Dielitz metrisch bearbeitet und mit den Melodien herausgegeben [4]).

Den Engländern, denen im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts Gay ihr tollausgelassenes Singspiel schuf, übertrug Charles Burney den „Devin du village" als „The cunning man". Die Aufführungen des Stückes, die im Drury-Lane-Theater 1766 stattfanden, litten anfangs unter der Opposition der sogenannten Partei der Schotten [5]). Aber „The cunning man" bekam die Oberhand. „Die Composition, sagte Burney, weder ganz Französisch noch ganz Italienisch, hat den traulichen und anmuthenden Stil der Balladen" [6]).

Zärtlicher liebte nie ein Autor eins seiner Werke, als Rousseau

---

[1]) Streckeisen-Moultou, J.-J. Rousseau, ses amis et ses ennemis. I. 194.

[2]) Goethe's Werke XX. 85 u. 306.

[3]) Theater der Ausländer, Verdeutschungen. Herausgegeben von H. A. Ottokar Reichard. Gotha. 1779—1781. III. Band.

[4]) Der Dorfwahrsager. Ein Nachspiel mit Gesang und Tanz von Johann Jacob Rousseau, metrisch bearbeitet und herausgegeben von K. Dielitz. Berlin. Oemigke. 1819. 8°.

[5]) Anecdotes dramatiques. 279.

[6]) Burney, a general history of music. IV. 616.

den „Devin du village“ liebte. Er versicherte gleich 1753, dass er ihn nur zu seinem eigenen Vergnügen dichtete und componierte, und dass dessen wahrer Erfolg darin bestände, ihm selber zu gefallen[1]). Um der Menschen Gunst hätte er nicht gebuhlt, und wäre es ihm möglich gewesen, so würde er das Singspiel bei verschlossenen Thüren für sich allein haben vorstellen lassen. Er erinnerte dabei an Lulli, der sich diesen königlichen Genuss bei seiner „Armide“ gewährte, und der in der ersten öffentlichen Vorstellung sich selber laut beklatschte, als die Zuhörer sich still verhielten[2]). Man konnte dem Genfer Bürger keine grössere Freude bereiten, als wenn man ihm den „Devin“ spielte und sang. Sie wurde ihm 1765 in Strassburg zu Theil, 1768 in Grénoble und 1770 in Lyon[3]). Aber die Franzosen hiengen auch selber mit ihren Herzen an dem Stücke. Paris bewahrte ihm Jahrzehnte hindurch eine aufrichtige Zuneigung. Der Enthusiasmus, der die Stadt in den siebziger Jahren dafür ergriff, erschien dem krankhaft erregten Dichter-Componisten unnatürlich. Umdüstert von seinem Verfolgungswahn, glaubte er, dass das Publikum blos deshalb so begeistert für den „Devin“ wäre, weil es dank den Intriguen seiner Feinde ihn nicht mehr für den Autor desselben hielte[4]). Diese und andere Verleumdungen abzuwehren, schrieb der unglückselige Mann die „Dialogues“ und componierte auf 6 Arien des „Devin“ neue Melodien. Die königliche Oper gab das Stück mit den Veränderungen nach Rousseau's Tode, Dienstag den 20. April 1779[5]). Die Zuhörer verharrten im schweigender Verehrung. Erst bei den Wiederholungen wurde der Widerspruch laut; man wollte eine alte liebgewordene Musik nicht gegen eine neue fremdartige vertauschen. Die leidenschaftlichen Parteigänger des Verstorbenen schoben die Schuld des Misserfolges auf die Direction der Oper, die eine fremde Ouverture vorgesetzt, und die den Rythmus und den Ausdruck der Arien willkürlich geändert hätte. Dagegen behaupteten gewisse Kenner, dass Rousseau sein Werk mit eigener Hand verdorben hätte, weil er, einer

---

1) Oeuvres. V. 221.

2) Oeuvres. X. 77 und Note.

3) Oeuvres. XI. 293. — Streckeisen-Moultou, Oeuvres et corr. inéd. 433. 434. — Correspondance etc. par Grimm etc. VI. 434. — Journal de M. Bovier sur le séjour de M. J.-J. Rousseau à Grénoble. Handschrift der Bibl. nationale in Paris. — Lyon, vu de Fourvière. 1833. S. 539 etc.

4) Oeuvres. IX. 115 etc.

5) Journal de Paris, le 25 avril 1779.

kraftvolleren und gelehrteren Musik nicht gewachsen, durch die Neuerungen den einfachen naiven Character des Singspieles zerstörte[1]). Die neue schlechte Musik, sagten die Verleumder, ist von Rousseau gemacht, und die alte gute Musik ist von ihm gestohlen[2]). Das Publikum erhielt den „Devin" in seiner ursprünglichen Gestalt zurück, worin er sich die früheren Freunde bewahrte und neue dazu gewann. So wurde er nach dem Einzug der drei Monarchen der heiligen Allianz am 16. August 1815 in Paris aufgeführt[3]). Saint-Marc Girardin will es 1823 erlebt haben, dass bei einer Vorstellung des „Devin" eine Perrücke auf die Bühne geworfen wurde, zum Zeichen, dass das Stück altmodischer Plunder wäre[4]). Allein Rossini sah dasselbe noch 1829, und erst dann haben Hector Berlioz und Aolphe Adam über den „Devin du village" vom Standpunkte ihrer Zeit aus den Stab gebrochen[5]).

Recht und richtig urtheilt zuletzt nur die vergleichende Geschichte. „Man muss, sagt Fétis, mit Rousseau's graziösen Melodien die Eintönigkeit der Rythmen und Formen in den meisten Opern seiner Zeit zusammenhalten, und man wird ihm sofort gerecht werden. Ohne Frage, die Phrase ist oft schlecht gemacht, die Harmonie lässt zu wünschen übrig, und der Bass hat zuweilen Fehler. Aber fast überall offenbart sich ein glücklicher Instinct in den Gesängen, und diese Art Verdienst ist seltener, als man denkt" [6]). Sayous verkennt nicht, dass die Oper in ihrer Haltung verjährt und im Stile unserem Geschmacke zu altmodisch geworden ist, aber er fühlt noch die ächte innere Herzenswärme, die dem Stücke Jugend und Leben verleiht[7]).

Alexis Azevedo und Eugène Noël lobten 1862 den „Devin" ohne jede Einschränkung[8]), und eine Vorstellung desselben hatte 1864 für das Publikum nicht nur einen historisch-antiquarischen, sondern auch einen rein musikalischen Reiz; um so auffallender war es, dass man 1878 bei der Säcularfeier Rousseau's in Paris gar nicht daran dachte,

---

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. XII. 243.

[2]) Morin, Essai etc. 583.

[3]) Genz, Tagebuch. I. 400.

[4]) Saint-Marc Girardin, J.-J. Rousseau. I. 84. 85.

[5]) Kling in der Revue Suisse des Beaux-Arts. 1877. Jean-Jacques Rousseau, considéré comme musicien.

[6]) Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique etc. Artikel Rousseau.

[7]) Sayous, Le XVIIIe siècle etc. I. 245.

[8]) Siehe S. 182 Anm. 1.

das Singspiel desselben aufzuführen. Sein Bedauern darüber äussernd, characterisierte Hanslick den „Devin du village“ also: „Zu dem selbstverfassten anspruchslosen Libretto hat Rousseau eine gleich anspruchslose Musik geschrieben. Ein grosser Harmoniker war er nicht, seine Begleitung beschränkt sich auf die einfachsten Accorde, die gleichmässig, schrittweise mit der Melodie gehen...... Das Accompagnement besteht fast nur aus dem Streichquartett; bei manchen Stellen gehen die Oboen (ohne dass ihnen eine eigene Linie spendiert wird), unisono mit den Violinen, oder die Fagotte mit den Bässen; auch die Violoncelle haben keine eigene Linie, sie verdoppeln lediglich den Contrabass. Auf dieser sehr primitiven Technik ruhte aber bei Rousseau ein nicht gewöhnliches melodiöses Talent. Aus musterhaft declamierter Rede wuchsen ihm, wie auf schlankem Stengel, zierliche Melodienblüthen empor, bescheiden wie die ersten Frühlingsblümchen, aber lieblich in ihrer Einfachheit. In der Klage der verlassenen Colette gewinnt Rousseau's Melodie einen rührenden Zug...... Natürlich findet sich hier noch kein grösseres Ensemble oder Finale; die Stelle des letzteren vertritt, wie in allen älteren Singspielen Frankreichs und Deutschlands, die Rundstrophe; jede der drei Hauptpersonen singt ein Couplet, nach welchem Alle in den Refrain einfallen: „c'est un enfant, c'est un enfant!“ (l'amour)... Als Anhängsel zu dem Intermède, .. folgt eine Pantomime. Musikalisch erregt uns heute das Ganze nur ein schwaches Interesse; allein es haftet auch nichts irgendwie Abstossendes daran; wir athmen durchweg die Luft des Wahren und Einfach-Natürlichen.... Rousseau's „Dorfwahrsager“ ist ... durchaus nicht, wie vielleicht mancher argwöhnt, eine blos historische Curiosität, die erst von Gelehrten in's Leben eingeführt werden musste, er war im Gegentheil ein eminent populärer Erfolg und hat den Französischen Componisten jener Zeit fruchtbare Anregung gegeben“ [1].

„Der „Devin du village“, bemerkt Kling, erschien 14 Jahre vor Grétry's komischen Opern und 22 Jahre vor Gluck's „Orphée“ und „Iphigénie en Aulide“. In ihm erklangen zum ersten Male auf der Bühne der königlichen Akademie der Musik in Paris organisch geschlossene Melodien und aus dem Innern heraus entwickelte musikalische Phrasen, die zugleich der dramatischen Wahrheit getreu blieben. Die Instrumentierung ist äusserst einfach. Sie besteht aus 4 Streichinstrumenten, 2 Flöten, 2 Oboen und 2 Fagotten. Die

[1]) Eduard Hanslick, Musikalische Stationen. 1880. 170—172.

Ouverture macht einen sehr artigen Eindruck. In dem Gesange „J'ai perdu etc." wird das Gefühl gut ausgedrückt, ist das Motiv reizend und die Accentuierung characteristisch. Die köstliche Melodie „Ta foi ne m'est point ravie" geht zum Herzen. Meisterhaft in der Behandlung, enthält das Duett „A jamais Colin je t'engage" Accente einer unendlichen Zärtlichkeit. Leben und frischer Zug erfüllt den Chor „Colin revient à sa bergère", und das Lied „L'art à l'Amour est favorable" ist ächte Musik einer komischen Oper. Der Schlusschor „Allons danser sous les ormeaux" wurde sehr populär, und das Glockenspiel auf dem Sanct Peter in Genf lässt ihn noch heute immer von Neuem wiederhallen vor den Landsleuten Rousseau's"[1]).

[1]) S. 185 Anm. 5. Die Worte im Texte sind nur ein Auszug, nicht eine Uebersetzung der Schrift Kling's.

Viertes Buch.

Der Kampf gegen die Französische Musik.

Capitel 1.

Buffonisten und Antibuffonisten.

Die Rivalität der Franzosen und Italiener auf dem Gebiete der Tonkunst war so alt wie die Cultur des Mittelalters. Zur Zeit Karl's d. G. stritten sich beide Nationen über den Kirchengesang. Die Franzosen fanden den ihrigen schön und würdevoll, und die Italiener behaupteten, dass sie allein die Gregorianischen Weisen rein und lauter bewahrt hätten. Der Kaiser entschied sich zu Gunsten der letzteren. Auf seine Einladung kamen Italiener nach Frankreich, welche den Kirchengesang von der Entstellung und Verderbniss befreien sollten. In Paris und anderen Städten wurden Musikschulen gegründet. Aber die ultramontanen Lehrer machten die Bemerkung, dass die Franzosen bei recht grossem Selbstgefühl recht wenig Anlage für den Gesang besässen. Hatte Kaiser Julian das Reden der Gallier mit dem Quaken der Frösche verglichen, so nannten jetzt die fremden Lehrer die Stimme ihrer Schüler barbarisch und warfen ihnen vor, die Töne in der Gurgel zu zerquetschen[1]). Tausend Jahre nach ihnen waren es Franzosen, welche die musikalischen Talente ihrer Landsleute in Frage zogen. Der Abbé Raguenet stellte sie in dieser Hinsicht tief unter die Italiener, und selbst Saint-Evremont, der sonst manches an ihnen zu loben wusste, sagte unumwunden, dass sie langsamer als andere Völker den Geist und Sinn eines Componisten er-

[1]) Oeuvres. VI. 169. 170. Note. VII. 228—230. I. 406.

fassten. In der Musik übt das Alte und Liebgewordene immer und überall eine grosse Macht auf die Menschen aus, allein die sonst so beweglichen und veränderungssüchtigen Franzosen zeigten sich unzugänglicher als Andere für die Neuerungen in der Tonkunst. Die Werke Rameau's brauchten über anderthalb Jahrzehnte, ehe sie sich ihren Platz neben denjenigen Lulli's eroberten, und die Ausländer begriffen nicht, dass nicht die einen sammt den anderen den Italienischen Opern zum Opfer gebracht würden. Friedrich d. G. spottete über das Behagen der Franzosen an ihren Vaudevilles und Antiphonien und über die Unempfänglichkeit ihrer Ohren für die kunstgerechteren und ausdrucksreicheren Arien der Italiener[1]). Grimm erklärte die Verirrung des geistreichen Volkes aus der nationalen Eitelkeit, die bei ihm noch stärker als der Trieb nach Genuss und Vergnügen wäre[2]). Die Franzosen, äusserte sich Quantz, kranken am Vorurtheil wider die Kunst des Auslandes, und sie müssen erst davon genesen, ehe sie ihren Geschmack und ihre Musik verbessern können[3]). Diese unerlässliche Kur schien die stolze Nation glücklich durchzumachen, als 1752 die Italienischen Buffonisten zu ihr kamen[4]).

Wir vernahmen schon den lauten und allgemeinen Jubel der Pariser über die Werke der Pergolesi, Galuppi, Jomelli. Sie langweilten sich jetzt an den Opern Lulli's und Rameau's und geriethen ausser sich vor Lust in den Italienischen Operetten. Sie schwärmten für die diva Tonelli und begrüssten im Salon von 1753 unter den Bildnissen ihrer grossen Zeitgenossen dasjenige Tonelli's, den der Pastellmaler La Tour als Impressario im „Maestro di musica“ mit dem goldgalonnierten blauen Sammtrocke und mit der rosaseidenen Halsschleife vergegenwärtigte[5]). Und schon hatte das Publikum Gelegenheit, neben der heiteren auch die ernste Muse Italiens zu vernehmen. Vom Könige zur Unterhaltung der Dauphine berufen, sang der Castrat Caffarelli aus Neapel am Sanct-Ludwigs-Tage 1753 in der Capelle des Louvre eine Motette Galuppi's. Man lauschte mit Andacht; eine solche Messe hatte man noch nie gehört, selbst unempfindsame Seelen wurden ergriffen und bewegt[6]). Wiederholt trat Caffarelli

[1]) Oeuvres de Frédéric le Grand, XXI. 183. (Brief an Voltaire von 1738.)
[2]) Correspondance etc. par Grimm etc. XVI. 288.
[3]) Marpurg, Historisch-kritische Beyträge. I. 239.
[4]) Oeuvres. VIII. 273.
[5]) J. et E. de Goncourt, L'art au XVIIIe siècle. I. 401.
[6]) Correspondance etc. par Grimm etc. II. 274.

dann auf. Die Pariser bezeugten das grösste Verlangen nach ihm. Als er am 15. November im Geistlichen Concert zwei Gesänge vortrug, wurde er stürmisch gefeiert. Kenner staunten über die Schönheit und Süssigkeit seiner Stimme beim Aushalten der Töne, über seine Feinheit und Kenntniss bei den Orgelpunkten und so über alle Einzelheiten seines Geschmackes und seiner Kunst[1]. Man verlor sich in Hyperbeln. Grimm redete von dem Liebesreize der Engelstöne, und Diderot pries dithyrambisch einen Gesang, der in seiner Wirkung die Gewalt des Demosthenes, die Harmonie Cicero's, die Grossheit Corneille's und die Lieblichkeit Racine's vereinte[2]. Unangenehm von der Widernatur des Castratenthums berührt und als Künstler durchaus nicht blind gegen gewisse Mängel solcher Stimmen, wurde doch auch Rousseau von den Leistungen Caffarelli's hingerissen und für dessen Persönlichkeit ganz eingenommen[3]. Er erkannte in ihm den mächtigsten Vorkämpfer für seine Ideen. Er erwartete von ihm, dass er im Geistlichen Concerte auch irgend ein Stück grosses Recitativ oder pathetischen Gesang vortragen würde, damit die vermeintlichen Kenner doch ein Mal dasjenige wirklich zu hören bekämen, was sie lange Zeit verurtheilten, ohne es zu kennen. Allein Caffarelli verstand sich besser als Rousseau auf die musikalischen Fähigkeiten der Pariser und überzeugte ihn durch Gründe, dass sie noch zu weit davon entfernt wären, die Meisterwerke der Italienischen Kunst zu würdigen[4].

Diderot, d'Alembert, Raynal, Holbach, Grimm und andere Encyclopädisten schaarten sich am Ende des Jahres 1752 um die Fahne der Italienischen Musik, die Rousseau zu Anfange desselben aufgepflanzt hatte. Im Opernhause sah man die wohlbekannten Männer bei jeder Vorstellung unter der Loge der Königin vereint. Die noch eben Rameau über alles erhoben hatten, schienen jetzt nur für die Intermezzi Aug und Ohr zu haben; sobald ein Französisches Stück anfieng, begannen sie herausfordernd laut zu lachen und zu schwätzen. Alle Augenblicke mussten die Gardisten an sie herantreten und sie bedeuten: „Ruhiger, meine Herren, ruhiger!“[5]. Die Philosophen-

[1]) Mercure de France. Décembre 1753. 176.
[2]) Correspondance etc. par Grimm etc. II. 274. — Oeuvres de Diderot. VI. 309.
[3]) Oeuvres. I. 135 Note 1. VII. 20. 21.
[4]) Oeuvres. VI. 192. Note.
[5]) Oeuvres de Diderot. XII. 135.

Partei wurde jetzt auch eine Theater-Partei und hiess „die Ecke der Königin“. Unter den Proselyten, die sie machten, thaten sich der Jurist Bouchaud und der Abbé Étienne de Cannaye als Heisssporne hervor. Die Gegensätze fordern sich überall und immer, und eine Uebertreibung veranlasst die andere. Lullisten und Rameauisten reichten sich nach langer Fehde die Hände gegen den gemeinsamen Feind. Ihm gegenüber, unter der Loge des Königs, nahmen sie ihren Platz und wurden „die Ecke des Königs“ genannt. Witz und Wissen war ihre Stärke nicht; aber sie kokettierten mit ihrer feinen Sitte und mit ihrem Patriotismus: sie rümpften die Nase über die Buffonisten, „diese hergelaufenen Zigeuner“, und über den plebejischen Inhalt ihrer Stücke; sie warfen den Philosophen und Schöngeistern vor, dass sie die nationale Musik und Poesie verachteten. Der ganze Hof, „der noch weniger als die Stadt von der Musik verstand“, erklärte sich mit Ausnahme des Grafen von Clermont und der Herzogin von Orléans für die Königs-Ecke. Ihm folgte die hohe Finanz, die sich stets an ihn drängte, und das schöne Geschlecht, „das weder Gehör hatte noch Kenntniss der Italienischen Sprache besass“, das aber überall der Vornehmheit sich zuwendet. Die Parteien kamen im Theater hart an einander; im Zuschauerraum gab es oft lebhaftere und lautere Scenen als auf der Bühne. Die Wachposten reichten nicht aus. Kaum dass sie die eine Seite zur Ruhe gebracht hatten, gieng der Lärm auf der anderen wieder los. Die stillsten Menschen wurden unruhig und laut. Aus der Oper verpflanzte sich der Kampf auf die Strassen und Plätze, in die Kaffees und Salons [1]). Ganz Frankreich für ihre Sache zu gewinnen, begann die Königin-Ecke den Federkrieg. Der Baron Holbach war der erste auf dem Plane. Der Galanterie der Zeit gemäss richtete er sein Schreiben an eine Dame. Mit drolliger Karikierung spielte er darin den Antibuffonisten. Er jammerte über den Applaus bei den Italienern, von dem der Vorhang in Stücke gerissen würde, und über die Missachtung, welche das Französische Musik-Drama erführe. „Man lacht in der Oper, klagte er, man lacht hier aus vollem Halse! Ach Madam, wenig fehlt, und ich weine bei diesem traurigen Gedanken“ [2]).

Ueberraschend wirksam maskierte sich Grimm. Er erschien als

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. XVI. 322. 330. II. 365. — Marpurg, Historisch-kritische Beyträge. I. 160. — Oeuvres. VI. 243.

[2]) Lettre à une dame d'un certain âge, sur l'état présent de l'Opéra. En Arcadie, aux dépens de l'Académie Royale de musique. 1752. 8°.

Nepomuk Waldstoerchel aus Böhmischbroda, Studiosus der Philosophie und Moral-Theologie im Jesuitencolleg zu Prag, nebenbei Geiger und Menuetten-Componist. Er ist durch eine himmlische Vision zum Propheten berufen und aus dem düstern armen Heim der Judengasse mitten in den Glanz der Oper von Paris versetzt, „auf dass er verkündige harte Wahrheiten einem frivolen und dünkelhaften, leichtsinnigen und ungelehrigen Volke." Aber die Götter schonen die Franzosen, die sie lieben, und ihr Abgesandter bestreicht den Rand des bittern Kelches, den er ihnen bietet, mit süssem Honigseim. Er rühmt sie als das Volk des Genies, des Witzes, des Geschmackes, der Grazie, der Anmuth und der Artigkeit, das bethört von seinem Stolze, einzig und allein in der Musik falsche Pfade wandelt. Durch seine Voltaire, Buffon, Montesquieu und seine Encyclopädisten ist Frankreich das Land des Lichtes. Kein anderes gleicht ihm an Ruhm und Grösse. Seine Dichter und Künstler haben alle anderen überwunden, und sein Schauspiel insbesondere dient der Welt als Muster. Dieselbe Nation jedoch schuf sich eine Oper, die den Fremden ein Gespötte ist, und errichtete eine Akademie der Musik, obgleich sie gar keine Musik hat. Den kleinen Lulli nennen sie „gross", und den langweiligen Mouret finden sie „lustig". Rameau ist der erste Französische Musiker, dem Gott Feuer und Kraft der Harmonie, Ueberfülle der Ideen und wirkliches Genie verlieh; aber zu seinem Unglück muss er für Franzosen Musik machen. Jelyotte und die Fel haben wirklich wunderbare Stimmen, aber sie müssen Französische Compositionen singen, und das vor Ohren, denen nur Geschrei imponiert. Das Orchester ist schlecht. Der Dirigent mit seinem Tactschlagen gleicht einem Holzhacker. Der Wunderapparat von Maschinen und Decorationen wirkt albern und kindisch. Aber das Publikum bildet sich ein, die herrlichste und schönste Oper auf der Erde zu haben. Da erbarmt sich endlich der Himmel des verblendeten Volkes und sendet ihm aus der Heimath der Künste und Wissenschaften die Opera buffa. Und nun gehen den Parisern die Augen auf. Von der Kunst der Fremdlinge fühlen sie sich trunken in Lust und Entzücken, ihre eigene Musik schläfert sie jetzt ein. Verstehen sie das Wunder, das an ihnen geschieht? Sie sollen ganz und für immer mit ihrer Musik brechen. So sie also thun, verheisst ihnen der kleine Prophet, wird ihnen der Himmel bescheren in Hülle und Fülle Textdichter und Componisten, Sänger und Spielleute, Tragödien, Comödien, Pastorale und jegliches Werk in seiner Art[1]).

[1]) Le petit prophète de Boehmischbroda. 1753. Ici sont écrits les vingt-un

Die Capuzinade ist köstlich. Die Vision, reich an witzigen, treffenden Zügen, versetzt uns ganz in den Moment, mitten unter die Menschen und Dinge. Man erlebt und schaut Alles selbst. Deutsche Phantastik mischt sich mit Französischem Esprit. Die Nachahmung der biblischen Sprache und Verse hat etwas Biederes und Naives, das den Sarkasmen die Bitterkeit und der Schmeichelei das Unwürdige benimmt. An dem frivolen Scherze mit den heiligen Büchern erlabte sich Voltaire und verlieh dem Verfasser den Titel des kleinen Propheten. Die Masse der Leser schüttelte sich vor Lachen über die Vision. Auch im Auslande erregte sie grosses Vergnügen. Die kluge Frau Professor Gottsched stutzte sie gleich für die Leipziger zurecht und liess Waldstoerchel auf gut Deutsch loszetern, damit er dem Schauspieldirector Koch für das burleske Singspiel „Der Teufel ist los“ gehörig die Hölle einheizte [1]).

In Frankreich wurde Rousseau oft und lange, noch 1763 von dem Herausgeber seiner Werke, dem Abbé de la Porte, für den Vater des kleinen Propheten gehalten. Sehr entschieden verwahrte er sich dagegen [2]). Nichts desto weniger hatte er nachweisbar einen grossen Antheil an dem gelungenen Buche. Er corrigierte nicht blos die Sprache und feilte nicht blos den Stil. Ich wage zu behaupten, dass von ihm die Idee ausgieng, den Ton biblischer Prophezeiungen anzuschlagen. Denn wie wäre es sonst erklärlich, dass er, der nie jemand nachahmte, und der für gesucht original bis zum Paradoxen galt, sich 1765 in eben jenem Tone vernehmen liess, d. h. dass er den Deutschen Grimm genau in demselben Augenblicke copierte, wo er ihn als seinen Todfeind entlarvt zu haben glaubte? [3]) Was den Inhalt des

---

chapitres de la Prophétie de Gabriel-Joannes Nepomucenus Franciscus de Paula Waldstorch, dit Waldstoerchel, natif de Boehmischbroda etc. etc. et il les a écrits de sa main, et il les appelle sa Vision. Lat. Canticum cygni Bohemici. s. l. 58 Seiten. 8°. Die Broschüre wurde oft gedruckt. Eine Ausgabe in Duodez ist betitelt: Vingt-un chapitres de la prophétie etc. Die neueste Publikation giebt die Correspondance etc. par Grimm etc. (XVI. 313—336) mit den Erklärungen, die Rousseau an den Rand eines Exemplars geschrieben hatte. (Siehe Malassis, La querelle des Bouffons.)

[1]) Der kleine Prophet von Böhmischbroda u. s. w. Prag (Leipzig) 1753. 8°. Siehe Koberstein, Grundriss der Geschichte der Deutschen National-Litteratur. III. 2945. Anm.

[2]) Oeuvres. XI. 47 u. VIII. 273.

[3]) Oeuvres. III. 273—277. Vision de Pierre de la montagne, dit le Voyant. Ici sont les trois chapitres de la vision etc.

„Petit prophète“ betrifft, so braucht man diesen nur mit Grimm's Kritik der Omphale und dann beide Schriften mit Rousseau's „Lettre à M. Grimm“ zu vergleichen, und man wird in der letzteren die Staffel erkennen, auf welcher der Deutsche Schöngeist von der Lobrede Rameau's zur Verherrlichung der Italienischen Tonkunst emporstieg. Daher war es auch nicht mehr als billig, dass der „kleine Prophet“ den Geist, der ihn inspiriert hatte, mit Auszeichnung erwähnte. Er empfiehlt den „Devin du village“ als das erste wahrhaft Französische Intermezzo im guten Stile und characterisiert den Dichter und Componisten desselben als den Mann, den die himmlische Muse begeistert, obgleich er ihr widerstrebt, und aus dem sie macht, was ihr beliebt, obgleich er gegen ihren Stachel löckt.

Mit der Ueberschwänglichkeit der Freundschaft wurde Rousseau von Diderot gefeiert, der im März 1753 den kleinen Propheten etwa drei Monate nach seinem ersten Erscheinen von Neuem beschwor und ihn an die 21 Capitel seiner ersten Vision drei neue Capitel anreihen liess. Der feurige Encyclopädist schildert Waldstoerchel, wie er, zurückversetzt in sein Prager Heim, die schreckliche Entdeckung macht, dass ein blosses Anhören der Pariser Oper ihn um die Gabe der Tonkunst gebracht hat. Der arme Bursch zertrümmert verzweifelt seine Geige und zerreisst die Menuette, die er für den Carneval in Prag und die Messe in Leipzig schrieb. Aber mit Hilfe der Geister versetzt ihn Diderot abermals in die Pariser Oper, wo Dienstag den 1. März 1753 Rousseau's „Devin du village“ gespielt wird. Wir schauen, und wir hören mit ihm das ganze Stück, und das Entzücken, das uns dabei ergreift, steigert sich an der Begeisterung, die sich in Waldstoerchel entzündet. Er erhält die Liebe und Gabe für die Musik wieder; leidenschaftlicher als je greift er zur Geige, und setzt er neue Töne und Weisen [1]).

Der Kampf der Buffonisten und Antibuffonisten war in vollem Gange. Die Helden beider Parteien traten in die Schranken, ohne sich zu nennen, oder erschienen in drolliger Vermummung. Auf die Herausforderung der Buffonisten erfolgte den 25. Januar 1753 die „Réponse du coin du Roi au coin de la Reine“ [2]), als deren Verfasser sich der Abbé Voisenon herausgestellt hat. Jourdan verkleidete sich

[1]) Les trois chapitres ou la Vision de la nuit du Mardi-Gras au Mercredi des Cendres. s. n. d. l. 8°. 38 Seiten. Hat Rousseau's Bescheidenheit dafür gesorgt, dass die Broschüre wenig oder nicht in Umlauf kam? Vergl. S. 180.

[2]) 8 Seiten. 8°. Die Schrift erlebte noch 1753 eine zweite Auflage.

als Corrector der Buffonisten, um den Schulknaben aus Prag vorzukriegen[1]). Pidansat de Mairobert erhob den Director Monet vom Italienischen Theater zum grossen Propheten und erliess dann unter diesem Namen und Titel seine Verkündigungen[2]). Gleich Pilzen schossen die Krieger aus der Erde auf[3]). Diderot trat am 21. Februar mitten unter die Streitenden hinein[4]). Huldreich spielte er die Rolle des Vermittlers, der vom Parterre aus die Ecke des Königs und die Ecke der Königin zum Frieden bewegen wollte. Da das begreiflicher Weise nicht gelang, legte Diderot die Amtstracht des Richters an und fällte seinen Urtheilsspruch[5]). Besonders übel davon betroffen wurde der Abbé de Voisenon, der Verfasser der „Réponse du coin du Roi", indem der erlauchte Richter that, als hätte er einen jungen unreifen Advocaten vor sich. Dagegen erfuhren die Deutschen Grimm und Holbach seine Gunst und Gnade. Trotz Richterspruch wie trotz Sühneversuch dauerte die Fehde fort. Ich kann die wackeren Degen nicht einen nach den andern herzählen und muss darauf verzichten, ihre Mensuren zu beschreiben. Die Königin-Ecke erfocht den Sieg, denn ihre „Notabeln" gewannen sich die Herzen der Lacher.

Die Italiener mochten sich zu solchen Vorkämpfern Glück wünschen. Aber wenn sie klug thaten, sich still zurückzuhalten, durfte Caffarelli bei seiner Selbstständigkeit und vornehmen Bildung offen als Parteigänger auftreten. Als er in der Louvre-Capelle sang, richtete er mit Ostentation seine Blicke ausschliesslich auf Fräulein Fel und auf die Notabeln der Königin-Ecke, die zu seiner Rechten standen.

---

[1]) Le correcteur des Bouffons à l'Écolier de Prague. s. l. n. d. 8°. 20 Seiten.

[2]) Les Prophéties du grand prophète Monet.

[3]) Lettres sur les Bouffonistes. — Épître aux Bouffonistes. — Ouvrage presque moral dedié à M. M. les habitants des coins du Roi et de la Reine. — L'anti-Scurra. — La guerre de l'Opéra, lettre écrite à une dame en province par quelqu'un qui n'est d'un coin ni de l'autre. — La Paix de l'Opéra. — La réforme de l'Opéra.

[4]) Au petit prophète de Boehmisbroda, au grand prophète Monet, à tous ceux qui les ont précédés et suivis et à tous ceux qui les suivront: Sālut. s. n. d. l. 8°. 14 Seiten. Ueber den hier vorgeschlagenen Wettgesang eines Italienischen und eines Französischen Stückes vergl. Rousseau, Oeuvres. VI. 193.

[5]) Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra sur la Plainte du milieu du parterre, intervenant dans la querelle des deux coins. s. n. d. l. 15 Seiten. 8°. — Der Poet Caux de Coppeval schrieb den Arrêt einem Deutschen zu und liess ihn wohl gar direct aus Deutschland kommen. Andere sprachen Grimm als Verfasser an. Malassis, La querelle des Bouffons, konnte Rousseau's handschriftliches Zeugniss für Diderot anführen.

Er schrieb in Italienischer Sprache einen „Traum“, der fein ersonnen war. Vom kleinen Propheten in die Oper geführt, hörte er die Ouverture. „Was ist das, rief er aus, man spielt ja eine Miserere.“ Umsonst suchte ihn der kleine Prophet eines Anderen zu belehren; der Italiener bewies ihm, dass es gar nichts Anderes sein könnte, und beim weiteren Fortgang des Stückes schimpfte er auf seinen Führer, dass er ihn nicht in die Oper, sondern zu einem Leichenbegängniss gebracht hätte. In diesem Tone verlief der Dialog, der aber unvollendet liegen blieb. Grimm sah ein paar Blätter davon und rühmte den Geist, die Lebhaftigkeit und das tiefe Verständniss des Verfassers [1]). Vielleicht noch besser als die Feder führte Caffarelli den Degen. In einer Gesellschaft bei La Popelinière bemerkte er dem Rameauisten Ballot, dass die Franzosen endlich Geschmack beweisen würden, wenn sie ihre Musik abschafften und sich zur Italienischen bequemten. Darüber kam es zu heftigem Wortwechsel. Mit Mühe wurden die Streitenden beschwichtigt. Sie gaben sich für den Nachmittag ein Stelldichein, und Ballot blutete aus mehreren Stichwunden, die ihm Caffarelli versetzt hatte [2]).

In Paris sprach man von nichts als von Buffonisten und Antibuffonisten. Alle Welt und nicht zum wenigsten die Frauen nahmen Theil an dem Streite. Die ganze Stadt zerfiel in zwei feindliche Heerlager. Ueber der Musik wurde alles Andere vergessen. Und doch lebte man eben in einem höchst ernsten Momente innerer Politik. Der Hof zerfiel mit dem Parlamente, verbannte dessen Mitglieder und verlegte die sogenannte Grosse Kammer nach Pontoise. Vergebens suchte die hohe Körperschaft die Aufmerksamkeit des Volkes auf sich zu lenken. Zu jeder anderen Zeit hätten die Vorgänge zwischen der Krone, dem Parlament und dem Clerus die Leidenschaft, ja den Fanatismus der Geister erweckt, aber jetzt hatten diese vollauf mit dem Musik-Kriege zu thun. „Die Ankunft Manelli's, sagte ein geistreicher Mann, hat uns vor einem Bürgerkriege bewahrt“ [3]).

Le peuple s'amuse! Auf den Jahrmärkten gab man die „Oper-Katzenmusik“ (Opéra miaulique) und im Théâtre italien seit dem 23. Januar 1753 die Burleske „La Frivolité“ [4]), wo die Favart unter

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. II. 274. 275.

[2]) Pariser Berichte vom 10. Januar 1754 bei Marpurg, Historisch-kritische Beyträge u. s. w. I. 160 u. s. w.

[3]) Ebendort. II. 258.

[4]) La Frivolité, comédie en 1 acte et en vers, représentée pour la première

endlosem Jubel den Sang und Tanz der Tonelli parodierte[1]). Hier wurde dann auch der „Devin du village“ zu einer Hanswurstiade gemacht. Wenn in der königlichen Oper die Ecke der Königin scherzte und spottete, so oft ein Französisches Stück an die Reihe kam, so konnte sie sich nicht wundern, dass drüben von der feindlichen Seite her schlechte Witze über die Opera buffa und über Rousseau's Singspiel laut wurden. „Ruhiger, ruhiger! meine Herren!“ mahnten die Gardisten. „Was, fuhr die Königsecke einmal einen Posten an, sind Sie denn auch Buffonist?“ Verblüfft zog sich der Soldat zurück, und das ganze Parterre lachte laut auf[2]).

Bei aller Freude über die gefüllten Kassen hatte die Direction der Oper ein sehr lebhaftes Gefühl für die Ehre der Nation. Sie verstand, was es bedeuten sollte, wenn der Hof in Fontainebleau ausschliesslich Werke von Rameau aufführen liess, die der greise Meister damals componierte[3]). Da die Pariser nur während der Intermezzi in der Oper blieben, mochten diese nun an den Anfang oder das Ende der Französischen Stücke gelegt werden, so holte die Intendantur die besten Sachen ihres Repertoirs vor: Rameau's „Pygmalion“, den Grimm in der „Lettre sur Omphale“ überaus gelobt hatte, und Mouret's „Amours de Ragonde“, welche vor zehn Jahren das Publikum so erheiterten. Als diese und andere Opern ihren Dienst versagten, sollten die Pariser durch Novitäten bestochen werden. Man erwartete sicher einen überwältigenden Erfolg von Mondonville's „Titon et l'Aurore“, wozu der Abbé de la Marre den Text lieferte. Der Hof sorgte für die glänzendste Ausstattung. Die Königs-Ecke ruhte nicht, bis alle Logen vorher gekauft waren. Der Componist setzte sich durch Unterhändler sogar mit der Ecke der Königin in Verbindung: wenn sein Titon durch sie unterstützt würde, so versprach er ein Stück in rein Italienischem Geschmacke zu setzen. Unter dem Vorsitz d'Alembert's oder des Abbé de Cannaye haben die Philosophen und Schöngeister die Angelegenheit wirklich wiederholt mit komisch-feierlichem Ernste berathen[4]). Seit Anfang 1753 wurde der „Titon“ sehr oft und stets bei vollem Hause gegeben[5]). Paris und Versailles

fois par les Comédiens Italiens le 23 janvier 1753. Paris. in 8°. 43 Seiten Text und 9 Seiten Musik.

[1]) Pougin, Biographie universelle.

[2]) Anecdotes dramatiques. S. 279.

[3]) Daphnis et Églé. — Les Sybarites. — La naissance d'Osiris. — Anacréon.

[4]) Correspondance etc. par Grimm etc. X. 85.

[5]) Mercure de France. Mai 1753. 151. Juin 1753. 157 u. s. w.

langweilten sich dabei, aber sie hörten nie auf, die Oper zu besuchen[1]. Hätten nur diese Opfer und diese tapfere Selbstverleugnung etwas genutzt! Das Gegentheil geschah, und während die Französische Musik täglich an Credit verlor, stieg derjenige der Italienischen immer höher und höher.

Die Ecke des Königs überzeugte sich, dass ihr nichts übrig blieb, als die Opera buffa aus der königlichen Akademie der Musik und aus der Monarchie Louis XV. hinauszutreiben.

Capitel 2.

Rousseau's „Lettre sur la musique française“.

Nun wäre es doch unbegreiflich gewesen, wenn nicht endlich auch Rousseau, der zuerst über die Französische Tonkunst den Stab brach, das Wort ergriffen hätte. Die Königs-Ecke schilderte die Opera buffa als eine unerhörte Profanation der Majestät und Würde des Pariser Musentempels[2]. Der Inhalt ihrer Stücke wäre unwahres und unmögliches Zeug; ja es wäre gemein, dass sich gelegentlich ein Schauspieler offen in einen Bären verkleidete, und dass ein Apotheker in der Oper aufträte. Eben das Singspiel, das diese Züge enthielt und mit so vornehmem Ekel angefasst wurde, die „Zingara“ von Rinaldo, war Dienstag den 19. Junius 1753 unter ausserordentlichem Jubel gegeben worden, und Rousseau beschloss dasselbe durch den Stich allgemein bekannt zu machen. Den Schein annehmend, als ob die Italiener selber die Ausgabe veranstalteten, liess er sie in einer Vorrede auch selber die Vertheidigung führen. Allerdings erschiene erst hier das Stück in seiner wahren und ganzen Gestalt, aber sie hätten sich auf der Bühne dem Geschmacke der Pariser anbequemen müssen. Die Geschichte wäre wirklich wahr und in einer kleinen Stadt Italiens vorgekommen; sie müssten das sagen, weil ihre weisen Kritiker in der Kunst nicht die ideale Wahrheit der Sitten und Charactere suchten. Ohne den Bären entschuldigen zu wollen, möchten sie doch an die erschrecklichen Thiere der Französischen Oper erinnern, und

---

[1] „Tout était loué .. à l'exception de l'ouvrage“ scherzten die Witzbolde, da louer „miethen“ und „loben“ bedeutet. Correspondance etc. par Grimm etc. II. 366.

[2] Correspondance etc. par Grimm etc. II. 307.

wenn sie einen Apotheker mit Namen auf die Bühne geführt hätten, so wäre ja von einem Molière Herr von Schweinichen (Mr. de Pourceaugnac) mit der Klistierspritze gezeigt worden. Weder der Ruhm des Theaters noch die Kunst der Schauspieler würde von dem Range der Personen bedingt, wohl aber würde eine Akademie der Musik durch schlechte Musik entehrt, und dieser Vorwurf wenigstens könnte der Opera buffa nicht gemacht werden. Bestände ihr Verbrechen darin, dem Publikum zu gefallen, so würden sie nichts unterlassen, damit sie noch schuldiger erschienen [1]).

Rousseau hatte seinen Freunden gesagt, dass es in Italien unendlich grössere Künstler gäbe, als Manelli und Tonelli [2]), aber selbst diese kamen in Paris nicht zur vollen Geltung, da das Orchester nicht blos aus unleugbarem Ungeschick, sondern selbst mit absichtlicher Bosheit die Italienischen Singspiele verhunzte. Deshalb schwang Holbach gleich in der „Lettre à une dame“ und Diderot in den „Trois chapitres“ auf diese Gesellschaft die Geissel. Ein anderes Mal schlug Diderot witzig vor, auf den neuen Vorhang der Oper zu schreiben „Hic Marsyas Apollinem“, was Anlass zu dem Epigramme wurde:

O Pergolèse inimitable
Quand notre orchestre impitoyable
T'immole sous son violon [3])
Je crois qu'au rebours de la fable
Marsyas écorche Apollon“ [4]).

Als am 23. September 1753 in Folge des niederträchtigen Spieles der Musikanten Jomelli's „Paratogio“ fast durchfiel, so verfasste Rousseau die „Lettre d'un Symphoniste de l'Académie Royale de musique à ses camarades de l'Orchestre“ [5]). Der verschmitzte Gesell räth in dem Briefe seinen Genossen: erstens von dem Stücke schlecht zu sprechen, wenn es gut ist, und gut, wenn es schlecht ist; zweitens,

---

[1]) Anhang No. 3.

[2]) Oeuvres. VIII. 272. 273. Vergl. Correspondance etc. par Grimm etc. XVI. 333.

[3]) Nach Rousseau heisst der 3. Vers „Te fait crier sous son lourd violon.“ Den Verfasser des Epigrammes kenne ich nicht.

[4]) Correspondance etc. par Grimm etc. II. 272. Die Scherze müssen im Juli 1753 entstanden sein.

[5]) Oeuvres. VI. 198—203. Ueber die Zeitbestimmung siehe S. 201 und den Mercure de France, novembre 1752. 169. Die Broschüre Rousseau's erschien 1753 in Amsterdam in 8⁰ und 1754 in Paris in 12⁰, aber ohne seinen Namen, weshalb er sie auch nie selber in seine Schriften aufnahm.

in der Probe so brav, und bei der Aufführung so falsch, als möglich, zu spielen. „Wenn man uns Mangel an Talent für die Musik vorwirft, schmunzelt er, Ungeschick für die Kabale soll man uns nicht vorwerfen.“ Die Herren l'Abbé und Caraffe werden als würdige Vorbilder empfohlen. Für die Buffonisten wäre nur die Sippschaft der Philosophen, aber für die Französische Musik wären die ehrbaren Greise der Chambre des comptes, die wackersten Bürger der Rue-Saint-Denis und Opernsängerinnen wie Fräulein Chevalier. Doch genug: die Andeutungen reichen hin, um zu zeigen, dass der volle Zug der „Dunkelmänner-Briefe“ durch diese „Lettre d'un Symphoniste“ hindurchweht. Noch nach dem Tode des Genfer Bürgers war Grimm entzückt davon. „Es ist einer der heitersten Scherze, bemerkte er, der aus Rousseau's Feder kam. Man fühlt es: als er diesen Brief schrieb, war er nicht mit der menschlichen Gesellschaft zerfallen; er lebte noch mit den Philosophen, der einzigen Gesellschaft, mit der er leben musste“ [1]).

Le peuple s'amuse! Noch immer war der Krieg der Buffonisten und Antibuffonisten eine tolle Faschingslust. Die Masken vor dem Gesicht, giengen die Parteien auf einander los, und so schmerzlich die Schläge zuweilen trafen, noch immer waren es nur Schläge der Narrenpritsche. Mit einem Male, im November 1753, machte Rousseau dem ausgelassenen Spuk ein Ende. Er warf die Kappe von sich, schritt kühn hervor und hielt mit seinem heiligen Ernste vernichtendes Gericht über die Französische Tonkunst [2]).

Die „Lettre sur la musique française“ gehört zu den epochemachenden Werken in der Entwickelungsgeschichte des Geschmackes und zu den Meisterstücken der polemischen Schriftstellerei. Das Motto auf dem Titel „Sunt verba et voces praetereaque nihil“ ist gleichsam Rousseau's Schlachtruf gegen die Hervorbringungen der Lulli und der Rameau, und darauf hebt er also an: „Erinnern Sie Sich, mein Herr, der Geschichte jenes Schlesischen Kindes bei Fontenelle, das mit einem goldenen Zahne geboren wurde? Sämmtliche Doctoren Deutschlands erschöpften sich Anfangs in gelehrten Abhandlungen, um zu erklären, wie man mit einem goldenen Zahne geboren werden könnte; das

---

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. XIII. 4.

[2]) Lettre sur la musique française. Par J.-J. Rousseau. Sunt verba et voces praetereaque, nihil. M.DCC.LIII. 8°. 92 Seiten. Sans nom de ville ni d'impr. — Oben im Texte gebe ich nur einzelne Abschnitte dieser Lettre, und meistens nur im Auszuge, obgleich ich wieder das Ganze in Anführungszeichen einschliesse.

Allerletzte, auf das man verfiel, war die Feststellung der Thatsache, und da fand sich, dass der Zahn gar nicht von Gold war. Zur Vermeidung einer ähnlichen Verkehrtheit, würde es vielleicht gut sein, uns vor der Rede über den Vorzug unserer Musik erst zu vergewissern, dass sie wirklich existiert, und von vornherein nicht zu prüfen, ob sie von Gold ist, sondern ob wir wirklich eine haben."

„Jede Musik besteht aus Melodie oder Gesang, Harmonie oder Begleitung und Rhythmus oder Tactmaass. Die Harmonie, ihr Princip der Natur entnehmend, ist für alle Nationen dieselbe. Giebt es also in der Tonkunst nationale Besonderheiten, so müssen sie aus der Melodie und dem Rhythmus hervorgehen; und dies ist thatsächlich der Fall, da beide in ihrem Character jedes Mal von dem Character der betreffenden Volkssprache bestimmt werden. Wir kennen Sprachen, die im hohen Grade, andere die weniger, und endlich solche, welche gar nicht für die Musik geeignet sind. Vollkommen wie die Griechische Sprache war wohl keine zweite auf Erden, aber die Italienische wird wenigstens in der Gegenwart von keiner anderen erreicht, während der Französischen fast alles fehlt, was die Tonkunst erfordert. Drei Momente sind für diese von entscheidender Bedeutung: der Wohllaut der Sprache, die scharfbestimmte Quantität der Silben und die Freiheit in der Wortstellung.

Die Französische Sprache hat keinen Glanz (éclat) im Tone der Vocale und wird dadurch klanglos (sourde). Der Musiker soll dem Mangel abhelfen; er verleiht den Glanz den Noten und wird schreiend. Die Consonanten sind zu zahlreich und zu hart, die Nasallaute insbesondere zu gesangeswidrig; in Folge dessen muss die Tonkunst viele Worte ganz ausschliessen*) und bei anderen durch elementare Intonationen die Uebergänge suchen (procéder). Das macht sie fade und eintönig und giebt ihr einen langsamen und langweiligen Gang. Nimmt sie aber einen rascheren Lauf, so ist es, wie wenn ein harter eckiger Körper über das Pflaster gewälzt würde. Nun bleibt ihr nichts übrig als zu künstlichen, unnatürlichen Zierrathen zu greifen. Sie belastet sich mit vielen Modulationen, die uns kalt lassen, weil sie nichts ausdrücken, und sie erfindet Triller und Cadenzen und Läufe, wodurch sie lächerlich wird, ohne aufzuhören, platt zu sein.

---

*) Nach Salvini kann selbst die Italienische Sprache von ihren etwa 40000 Worten nur 6—7000 für die Musik gebrauchen (Burney, a general history of music. IV. 3).

Die Mannigfaltigkeit und das Wesen des Tempo in der Musik entspringen aus der Art und Weise, womit ein Volk seine Rede scandieren, und die Kürzen und Längen in Bezug auf einander ordnen kann. Die verschiedenen Gestaltungen des Tempo bei den Griechen waren die Formeln von eben so vielen Rhythmen, welche ihnen die Sprache in der Quantität der Silben und in den damit ermöglichten Versfüssen lieferte. Indem also das Tempo der Prosodie, das des Verses und das der Melodie zusammenstimmten, entstand nothwendig, wenn nicht die schönste, doch die best-cadenzierte Musik. Unter den modernen Sprachen wird man sich vergebens nach einer umsehen, welche jene günstigen Bedingungen enthielte. Besonders schlimm jedoch ist es in dieser Hinsicht um die Französische bestellt. Sie hat eigentlich gar keine Prosodie. Ein und dieselben Längen sind mehr oder weniger lang, die Kürzen mehr oder weniger kurz, und keine Grenzen scheiden die einen von den anderen. Wir haben in ihr viele Silben, die nach Belieben kurz oder lang gebraucht werden dürfen, und viele stumme Vocale, die gelegentlich doch auch wieder erklingen. Alles ist unbestimmt und unbestimmbar. Diese Regellosigkeit der Sprache überträgt sich nun auf die Französische Musik. Ihr Tempo ist vage, ungleich, wenig merkbar (sensible). Jeder Sänger singt, wie er will, und heute so, morgen so. Der klaffendste Gegensatz zwischen der Willkür der Vocalmusik und der an ein strenges Tempo gebundenen Instrumentalmusik ist unvermeidlich. Der Gesang auf der Bühne und das Spiel des Orchesters müssen sich gegenseitig hindern und widersprechen, oder die menschliche Stimme bequemt und fügt sich den Instrumenten, wodurch sie zu einer blossen Begleitung der Begleitung hinabsinkt. Aber können wir denn sicher sein, dass dann die Musikanten ihrer Aufgabe genügen? Unbekümmert um den Text und die Worte, nehmen sie das Tempo, wie es ihnen gefällt. Von den Gedanken und Gefühlen des Dichters und Componisten haben sie überhaupt kaum eine Ahnung; sie spielen forte, wo sie piano spielen sollen, und umgekehrt; Unterschiede wie piano und dolce, Ausdrücke wie risoluto, con brio, con gusto giebt es für sie weder in ihrer Sprache noch in ihrem Kopfe. Sie wollen gehört werden, und darum machen sie keine Musik sondern Geräusch, während die Künstler auf der Bühne, die doch auch vernommen sein möchten, nicht mehr singen sondern schreien, und der Dirigent mit seinem Stocke wie ein Holzhauer hackt, damit das Publikum genöthigt bleibt, an Tact und Tempo zu glauben.

Die Italienische Sprache, geschmeidiger (douce), wohllautender, harmonischer und accentuierter als jede andere, besitzt auch eine grosse Freiheit in der Wortstellung*). Sie kann Worte verbinden und wieder zertheilen, und sie darf sich plötzliche Unterbrechungen im Satzbau erlauben. Dafür kennt die Französische Sprache nur Pausen, die doch kein Gesang sind, und deren Anwendung viel mehr die Armuth der Musik als die Hilfsmittel des Componisten offenbart. Sie ist an die didactische Wortfolge gefesselt, während die Italienische Sprache das Recht zu jeder noch so kühnen Inversion hat. Dem Verstande, dem Witze und dem Gedanken mag die Französische Sprache vortrefflich dienen; Gefühle und Leidenschaften in ihrer Unmittelbarkeit auszudrücken und zu malen, das ist ihr versagt. An dem Französischen Gesange haftet derselbe Mangel; er kann auf den Esprit wirken, aber das Herz erschüttern wird nur der Italienische.

Ziehen wir rasch den Schluss. Da die Franzosen in ihrer Sprache weder Wohllaut, noch Prosodie, noch Freiheit der Wortstellung haben, so können sie auch in der Musik keine Melodie besitzen, wenigstens nicht diejenige Melodie, deren Eigenart und Reichthum durch die Sprache bedingt werden. Wo sich aber der Componist ausser Stande sieht, Melodie oder Gesang zu bieten, da wendet er seinen Sinn und seine Sorge durchaus auf die Harmonie oder Begleitung.

Also ist es in Frankreich geschehen. Die Compositionen wimmeln von Noten und sind arm an Gehalt; sie gleichen „jener Gothischen Schrift, deren Linien überdeckt sind mit Strichen und geschnörkelten (figurées) Buchstaben, aber auf vielem Raum nur zwei bis drei Worte und nur wenig Sinn enthalten“.... „Die Contrafugen, die Doppelfugen, die obligaten Bässe und andere schwierige Dummheiten, welche das Ohr nicht leiden und die Vernunft nicht rechtfertigen kann, sie sind sammt und sonders offenbare Reste der Barbarei und des schlechten Geschmackes, die wie die Portale unserer Gothischen Kirchen nur zur Schande derjenigen fortbestehen, welche die Geduld hatten, sie zu meiseln“ [1]). Wenn man einem ewigen Füllwerk von Accorden den Namen Musik geben will, dann mögen mit Du Boz die Niederländer ihre Erfinder sein. Wenn aber die Harmonie nur die allgemeine Basis ist, und wenn einzig und allein die Melodie das cha-

---

*) „La lingua italiana, sagte Metastasio zu Burney, è la musica stessa.“ (Burney, a general history of music. IV. 3.)

[1]) Vergl. Oeuvres. VI. 207.

racteristische Kennzeichen bildet, so ist die moderne Musik nicht nur in Italien entstanden, sondern allem Anscheine nach unter allen Zungen auch die allein wirklich lebensfähige. Auch in Italien, und zwar lange genug, herrschte die Gothische Barbarei; zur Zeit der Orlandus de Lassus und Goudimel machte man Harmonie und Töne, und Lulli fügte etwas Cadenz hinzu, aber Corelli, Buononcini, Vinci und Pergolesi schufen die wirkliche Musik [1]). Die Franzosen bewahrten die lächerliche Emphase der harmonischen Tonkunst und die pedantischen Prätensionen auf Gelahrtheit, welche die Italiener aufgaben; sie wurden die Urheber jener methodischen und abgezirkelten aber genielosen, erfindungslosen und geschmacklosen Musik, welche in Paris ganz vorzugsweise geschriebene Musik heisst, und welche in der That blos für die Augen und nicht für die Ohren gut ist.

Die Franzosen haben zwar auch etwas, was sie Melodie nennen, was aber anderswo nicht dafür genommen wird. Diese Französische Melodie fordert häufige Harmonie-Umkehrungen, welche dem Basso continuo die wahre Melodie einer Oberstimme zuschieben; sie contrastiert Arten des Rhythmus oder des Tempo; sie vervielfältigt die Accorde, die Noten und die Stimmen; sie häuft Motive auf Motive, Instrumente auf Instrumente. Allein das ist ein reiner Mechanismus der Harmonie und ein schlechter Ersatz für das fehlende Genie: es erstickt den Gesang, anstatt ihn zu beseelen, und zerstört das Interesse, indem es die Aufmerksamkeit theilt; eine Melodie hebt die andere auf, weil das Ohr nicht mehrere zugleich fassen kann, und wir hören nichts als Geräusch und Confusion.

Dagegen haben die Italiener, die Schöpfer der wirklichen Melodie, das Princip der Einheit der Melodie. Die Musik soll eine nachahmende Kunst sein und das Gemüth ergreifen. Daher müssen alle Theile derselben zusammenwirken, den Ausdruck des Gegenstandes zu verstärken; die Harmonie darf nur dazu dienen, ihn energischer zu machen, die Begleitung muss ihn verschönern, ohne ihn zu verdecken oder zu entstellen, der Bass muss durch einen einfachen und gleichmässigen Gang gewissermaassen unvermerkt den Sänger und Hörer leiten: kurz das Ganze muss nur eine einzige Melodie dem Ohre und eine einzige Vorstellung dem Geiste bringen. Diese Einheit der Melodie ist so nöthig als die Einheit der Handlung in der Tragödie; sie

---

[1]) Des Zusammenhanges wegen musste ich hier eine schon angeführte Stelle wiederholen.

beruht auf demselben Grunde und hat dasselbe Ziel. Zwischen Orchester und Gesang besteht die innigste Zusammengehörigkeit, aber die Gesangpartien sind es, aus denen alle Schönheiten des Orchesters fliessen. Die Begleitung, gewöhnlich im unisono, ist dem Bühnenkünstler bequem und steigert die Wirkung seines Vortrages. In gewissen Fällen braucht sie jedoch nicht im Einklange mit dem Gesange zu sein[1]). Das Duett ist selten naturgemäss; aber die Italiener fanden auch hier die Bedingungen, unter denen es berechtigt ist, und Pergolesi's „Lo conosco a quegl'occhietti" im ersten Act der „Serva padrona", sowie auf dem Gebiete der Musik-Tragödie der Abschied Mandane's und Arbace's sind Meisterstücke des Zweigesanges. Ueberdies erwachsen aus dem Principe der Einheit der Melodie auch grosse Vortheile für die Harmonie.

Rameau bemerkte richtig, dass jede Consonanz und jede Dissonanz ihren besonderen Character hat, d. h. ihre bestimmte Art, die Seele zu afficieren. Aber daraus folgt doch sofort, dass zwei noch so regelrecht verbundene Consonanzen u. s. w. sich gegenseitig bekämpfen, abschwächen, aufheben. Eine Composition, in welcher die Harmonie scrupulös ausgefüllt ist, eine Begleitung, in welcher alle Accorde vollständig gegeben sind, werden viel Lärm machen und wenig Ausdruck haben. Die Einheit der Melodie lehrt den Künstler die richtige Beschränkung. Mit weniger Mitteln, als die Französische Begleitung anwendet, erreicht die Italienische eine reichere oder mindestens ausdrucksvollere (plus sensible) Harmonie. Man verachte ja nicht die leeren Linien in den Partituren: mit leichter Hand füllt sie der erste beste Schüler aus; man spüre vielmehr nach den Gründen dieser trügerischen Einfachheit, die um so bewunderungswürdiger ist, je mehr sie das Ausserordentliche unter scheinbarer Nachlässigkeit verbirgt. L'arte quì tutto fa, nulla si scuopre.

Der vergötterte Lulli litt an allen Fehlern, welche die Italienische Musik seiner Zeit noch nicht überstanden hatte. Seine Modulationen sind regelmässig und schulgerecht, aber scholastisch, kindisch, ohne Energie und ohne Empfindung. Die Begleitung beschränkt sich auf den Basso continuo, selbst in Situationen, wo alle Gewalten der Musik entfesselt werden müssten; sein Bass ist vielmehr von der Sorte, wie man sie von einem Schüler unter sein Thema setzen lässt, als wie sie sich zur Begleitung lebhafter Opernscenen eignet, wo die

[1]) Oeuvres. VI. 182.

Harmonie eine gewählte und fein erwogene sein müsste, um die Declamation ergreifender und den Ausdruck lebendiger zu machen. Es ist wahr, seit Lulli ist die Musik, und vornehmlich durch Rameau, unendlich reicher und mannigfaltiger, complicierter und gearbeiteter geworden. Allein diese Vervollkommenung ist eitel Schein; die Französische Tonkunst ist nur auf dem Wege der Verirrung und Verderbniss weiter fortgeschritten [1]). Lulli besass die Fehler noch nicht, in die Rameau fiel. Lulli's Harmonie enthält weniger Umkehrungen, ist aber reiner; seine Bässe sind natürlicher und bewegen sich leichter; seine Melodie ist in sich geschlossener (plus suivie); seine Begleitungen sind weniger überladen, entspringen besser aus dem Gegenstande und gehen weniger von demselben ab; sein Recitativ ist viel weniger maniriert und machte seiner Zeit, wo es mehr declamiert als gesungen wurde, einen lebhafteren und weniger schleppenden Eindruck als heute: es hatte weniger Cadenzen und Läufe, wirkte weniger abspannend und unterschied sich doch noch einigermaassen von den sogenannten Arien.

Bei den Italienern sind Arie und Recitativ zwei durchaus eigenartige und gesonderte Dinge. In der Arie äussert sich die höchste Leidenschaft, und kann die Musik die Fülle ihres Reichthums an Macht und Anmuth offenbaren. Die Französische Arie steht mit dem Gegenstand in keiner Beziehung; sie ist jedes Mal eine kleine Blumenlese aus den wenigen tönenden Worten (chaînes, flammes u. s. w.), welche die Sprache zu bieten vermag. Auf die besten Arien stösst man noch in den Monologen, aber der Componist scheitert auch hier an dem schleppenden Character der Sprache, der geringen Flexibilität der Stimmen und dem lamentabeln Tone, der die Oper immer und überall durchzieht. Die Französische Arie empfängt ihren einzigen Ausdruck von dem Rhythmus, den der Wortsinn bestimmt, und sie ist traurig oder heiter, je nachdem dieser sich langsam oder rasch bewegt, während die Italienische Arie bei den prosodischen Vorzügen ihrer Sprache ein und denselben Rhythmus zur Schilderung ganz entgegengesetzter Stimmungen verwerthen kann.

Weil jede Sprache ihre besondere Declamation hat, so hat jede auch ihr eigenartiges Recitativ, und dasjenige wird das beste sein, welches sich dem gesprochenen Worte am meisten nähert. Das Französische entfernt sich sehr weit davon und steigert obendrein den un-

[1]) Vergl. Oeuvres. VI. 246 u. VII. 104.

glücklichen Contrast durch seine Triller, Cadenzen und Läufe. In den Compositionen Lulli's vernimmt man noch etwas wie Einklang mit der Natur und Wahrheit, aber selbst sein weltberühmter Monolog in der „Armide" zeigt nicht nur die Schäden der Französischen Sprache und den allgemeinen Irrthum der Epoche, sondern verräth auch, dass der Tonsetzer ein sehr beschränktes Genie war, und dass er viel zu wenig Geist besass, um der Dichtung gerecht zu werden". Rousseau's Analyse des Monologes, die nun in der „Lettre sur la musique française" folgt, ist ein für immer mustergiltiges Vorbild der Kritik.

„Die Franzosen haben also weder ein Recitativ noch eine Arie; sie vermögen die eine niemals und das andere nur bis auf einen gewissen Grad vollkommen auszubilden. Auch eine einfache Herübernahme der Italienischen Kunst bleibt unausführbar; am ersten dürfte das noch mit der komischen Oper geschehen können, aber selbst hier muss man sich auf nichts weiter als auf die Instrumentalmusik einlassen wollen, und Dauvergne verfuhr sehr weise, als er sich in den „Troqueurs" dieser Beschränkung unterwarf".

„Ich glaube gezeigt zu haben, schliesst der Verfasser der „Lettre sur la musique française", dass es in der Französischen Musik weder Rhythmus oder Tactmaass noch Melodie giebt, weil die Sprache dem widerstrebt; dass der Französische Gesang nur ein beständiges Gekläffe und unerträglich für jedes nicht voreingenommene Ohr ist; dass die Harmonie dumm und ohne Ausdruck ist und einzig nach ihrem Schul-Gefüllsel schmeckt; dass die Französischen Arien keine Arien sind; dass das Französische Recitativ kein Recitativ ist. Daraus folgere ich, dass die Franzosen keine Musik haben und keine haben können, oder dass es, wenn sie jemals eine haben werden, desto schlimmer für sie sein wird."

Capitel 3.

Die Chauvinisten gegen Rousseau.

Die Pariser ergötzten sich unendlich am Streite der Ecken des Königs und der Königin, so lange die Sache spasshaft und nicht mit Ernst behandelt wurde. Die witzigen Bosheiten machten nicht minderes Glück als die boshaften Witze. Es war ein lustiges Schaukel-

spiel, wenn bald die Italienische und bald die Französische Musik abwechselnd in den Himmel gehoben und in den Schmutz gezogen wurde. Man liess es sich gefallen, dass die Vermittler beide Musiken, jede in ihrer Art, für gut fanden, oder man musste sich in Einem fort geschmeichelt fühlen, da die eine Partei versicherte, die Franzosen hätten bereits die beste Musik der Welt, und die andere prophezeite, sie würde ihnen unfehlbar zu Theil werden. Mit erschreckender Rücksichtslosigkeit störte Rousseau den heiteren Scherz und den behaglichen Dünkel. Einen versöhnenden Standpunkt gab es für ihn nicht; „nur einfältige Menschen, erklärte er, könnten behaupten, dass uns die Liebe zu dem Guten bestimmen müsste, das Schlechte zu lieben". Er verwarf die Französische Musik unbedingt und bewies den Franzosen, dass ihnen für diese Kunst alle erforderlichen Fähigkeiten und Mittel fehlten. „Er redet Vernunft, liess sich Grimm verlauten, und zertrümmert mit wuchtigen Axtschlägen alle die Altäre, die mit so viel Anmaassung dem Französischen Genius errichtet sind" [1]). Rousseau traf sogar jeden, der sie wiederherstellen würde, mit seinem Fluche. Wenn einer Nation in ihrer Gesammtheit mangelhafte Anlagen und Verkehrtheiten vorgeworfen werden, so können sich damit die einzelnen Angehörigen derselben beruhigen und entschuldigen. Der Genfer Bürger entzog den Franzosen auch diesen Trost, indem er obendrein bestimmte Klassen und Personen angriff. Dem Pariser Publikum sagte er mit Berufung auf Caffarelli, dass es höchstens fähig wäre, Italienische komische Opern und vielleicht noch Italienischen Kirchengesang zu würdigen; allein für alles, was darüber hinausläge, insbesondere für das grosse Recitativ und den pathetischen Gesang wäre sein Ohr und Geist nicht angethan. Die Mitglieder des Opernorchesters nannte er nicht nur schlechte Musikanten, sondern auch schlechte Menschen, da sie aus niederträchtiger Kabale nach besten Kräften jeder Opera buffa Abbruch thun wollten. Der Tross der Kritiker wurde von ihm der Dummheit und Unwissenheit geziehen. Von den Componisten fand auch nicht einer, auch Rameau nicht, Gnade vor seinen Augen. Den schadenfrohen Poeten wäre das schon recht gewesen, aber sie mussten ihrerseits hören, dass für die Dichtung die Französische Sprache genau so untauglich wäre wie für die Musik. Hatten sie denn nicht mehr dasselbe Idiom, das der Jesuit Bouhours unter Louis XIV. als das beste und schönste auf dem Erdenrund schilderte? In seinen „Entre-

---

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. II. 307.

tiens d'Ariste et d'Eugène" las noch jeder Franzose mit Behagen: „Die Chinesen und fast alle Asiatischen Völker singen, die Deutschen blöken (rallent)... die Spanier declamieren, die Italiener seufzen, die Engländer pfeifen. Es sind eigentlich nur die Franzosen, welche sprechen.... Von allen Sprachen ist die unsrige die natürlichste und einheitlichste. Sie ist die Sprache des Herzens; das zeigen ihre so gefühlvollen und rührenden Lieder, während die Spanischen und Italienischen Lieder meist voll Gallimathias und Schwulst sind. Das Spanische ist hochmüthig und steift sich auf Grandezza, liebt überall den Prunk und das Excentrische. Die Italienische Sprache ist eine Kokette, die immer geputzt und geschminkt, nur zu gefallen sucht.... Die Französische Sprache ist eine Prüde, aber eine gefällige Prüde, die durchaus weise und bescheiden, nichts Rauhes und Abstossendes hat.... Das Italienische gleicht dem Lateinischen wie der Affe dem Menschen, aber das Französische hat die Würde, die Urbanität, die Reinheit und die Logik des Augusteischen Zeitalters. Es besitzt zudem noch das Geheimniss, die Kürze mit der Klarheit, Reinheit und Urbanität zu vereinigen, während das Griechische und Lateinische dunkel werden, wenn sie concis sind" [1]).

Nun hatte freilich schon der Abbé Du Boz seiner Muttersprache in Vergleich mit der Lateinischen die Tauglichkeit für die Poesie abgesprochen [2]), und hatte neuerdings Diderot ihre Vorzüge darauf beschränkt, dass sie ein ausgezeichnetes Werkzeug für die Philosophie wäre [3]). Aber diese Erörterungen interessierten höchstens die Gelehrten. Rousseau gieng der Sache auf den tiefsten Grund und machte sie zugleich zu einer Angelegenheit der Nation. Wie Bomben schlug es ein. „Paris brannte an allen vier Ecken." Die Gluth zu löschen, überschwemmte eine wahre Sinfluth von Schreibereien das Land. Sie verlief wieder gleich den anderen, aber was in Löchern oder Spalten zurückblieb, überrascht noch heute durch seine Menge, und ich fürchte, dass auch schon das wenige, was ich hier hervorhole, dem Leser viel zu viel sein wird.

Unter den Schimpfern laut und vornean wie immer erschien Fréron. „Das gesittete Griechenland, schrie er, hatte die plumpen Schmähungen eines Diogenes zu erleiden, und unter seinen ächten Bürgern sah es einen Herostrat erstehen. Diese zwei bizarren Cha-

---

[1]) Hallam, Histoire de la littérature etc. IV. 357.

[2]) Réflexions critiques sur la Poésie etc.

[3]) Diderot, Lettre sur les sourds et les muets.

ractere zu formen, brauchte damals die Natur zwei Individuen. Fruchtbarer, industriöser unter uns, wusste sie dieselben in einer einzigen Person zu vereinen. Der Cyniker war es, der in Rousseau zuerst sprach, schrieb und that, als ob er handelte; heute ist er der Mordbrenner, der die Fackel der Furien in den Händen, den Tempel der Harmonie in Asche legen will." In diesem Tone geht es fort gegen Rousseau, weil er auf die gekrönte Preisschrift von Dijon den Brief über die Französische Musik folgen liess. Höhnisch wird er betitelt als der „tiefe Jean-Jacques", der „gelehrte Aristarch", der „Pythagoras von Genf". „Im „Devin du village" ist er Plagiator, und seine Einheit der Melodie ist der Satz aus Horaz „Simplex dumtaxat et unum", ein Princip, das tausendmal von Franzosen erörtert ist. Dieser Genfer, der nichts von unserer Sprache versteht, redet von unserer Prosodie; dieser Don Quichote der Italienischen Tonkunst schreibt in der „Encyclopédie" über Französische Musik und Musiker. Dieser Schweizer Missionar, der sein Auditorium mit Stockschlägen bekehren will, spielt unseren Reformator. Er ist ein Berserker (furieux), ein Wahnwitziger; er weiss und glaubt selber nicht ein Wort von dem, was er sagt." So liess sich Fréron gleich am 30. November 1753 vernehmen[1]). Am 20. December sind es angeblich Bemerkungen guter und einsichtiger Bürger, die ihm zugestellt sind, und die er seinen Lesern nicht vorenthalten darf. Mit Genugthuung kann er zugleich berichten, dass schon viele Entgegnungen gegen Rousseau erschienen sind, von denen er selbst acht bis neun sah, und dass das Fräulein Dangeville in der Comédie française ein reizendes Couplet auf ihn singt, welches unendlich beklatscht wird[2]). Den 10. Januar 1754 beschert er seinen Lesern ein „Couplet von einem berühmten Dichter" und die „Lettre à M. Rousseau, citoyen de Genève" von einem Manne, der lieber Aristippus als der Cyniker Diogenes sein will"[3]). Eine Woche später erzählt er, dass er binnen 14 Tagen 12 Briefe gegen den Genfer erhielt, aber er begnügt sich, nur einen davon mitzutheilen[4]). Mit Vergnügen bespricht er dann auch die Broschüren, die wirklich von Anderen waren, und fleissig saugt er das Gift aus jeder Blume. Als sein Journal in der einen Form unterdrückt wurde, verlieh er ihm eine andere Form,

---

[1]) Fréron, Lettres sur quelques écrits de ce temps. (Ein periodisches Literatur-Journal.) XII. 266 u. s. w.

[2]) Ebendort. XII. 314 u. s. w.

[3]) Ebendort. XIII. 44 u. s. w. 71 u. s. w.

[4]) Ebendort. XIII. 99—116.

um das saubere Geschäft fortzusetzen [1]). Seine eigenen Artikel gegen Rousseau hielt er für so werthvoll, dass er sie sammelte und besonders herausgab, wobei einzig die „Lettre de J. J. Baudinet, citoyen de Gonesse, à maître Nicolas, magister de Chaillot“ von fremder Hand sein sollte [2]). Immerfort behandelte er den Vorkämpfer der Italienischen Musik als einen Menschen, der offen den gesunden Menschenverstand und die Schicklichkeit verletzte, und der keine Höflichkeit erwarten dürfte, weil er die Höflichkeit als Laster bezeichnet hätte [3]). Damit meinte Fréron sehr witzig eine Grobheit entschuldigt zu haben, die nichts weniger denn göttlich war, und „die man sich seit langer Zeit nicht einmal mehr im Lateinischen gestattete“ [4]).

Der Normanne Caux de Cappeval schrieb Prosa und Verse zur „Vertheidigung des Französischen Geschmackes in Bezug auf die Oper“. Von den 5 Gesängen seiner Dichtung sind die 2 ersten gegen Grimm und die anderen gegen Rousseau gerichtet. Auf dem Titelblatte wird der kleine Prophet von zwei Satyrn durchgeprügelt, während Rousseau vom Pegasus abgeschmissen, am Boden liegt. Die Buffonisten characterisiert der Poet als Algébristes (d'Alembert), Allemand (Grimm), und Allobroges (Rousseau), gegen welche alle ächten Franzosen patriotisch in Reih und Glied stehen [5]). Dem alten Jesuitenpater Castel war es auch unmöglich, stillzusitzen. Manches Schmeichelhafte von Jean-Jacques sagend, meinte er doch, dieser wäre einerseits zu hoch emporgeschraubt und andererseits durch die Verwaltung der Oper verletzt, die vor Jahren eins seiner Werke nicht annahm. Er rückt ihm auch den Ausländer vor, aber nicht ohne ihn zu versichern, dass er in kein Extrem verfallen würde. „Ich liebe meine Nation

---

[1]) L'année littéraire ou Suite des Lettres sur quelques écrits de ce temps. Par M. Fréron des Académies d'Angers, de Montauban et de Nancy. Parcere personis, dicere de vitiis. Martial. A Amsterdam. Et se trouve à Paris etc. 1754 etc.

[2]) Lettres sur la musique Française, en réponse à celle de J.-J. Rousseau. Genève (Paris) 1754. 8°. 64 Seiten. — Suite des lettres sur la musique française etc. Genève (Paris) 1754. 8°. 40 Seiten.

[3]) L'année littéraire etc. I. 135. 136.

[4]) (Deleyre), La Revue des feuilles de M. Fréron etc. Lettres à Madame de ***. Londres 1756. 137.

[5]) Apologie du Goût français, relativement à l'Opéra. Poëme en cinq chants, précédé d'un discours apologétique en prose, et terminé par une Pièce en vers intitulée „Adieux aux Bouffons“. s. l. 1754. 8. 80 Seiten. — Vergl. Fréron, Lettres sur quelques écrits etc. XIII. 145 u. s. w. — Correspondance etc. par Grimm etc. III. 349. 350.

genug, sagte er, um sie schätzen zu können, ich achte Italien genug, um es lieben zu können.“ Mit dieser biedern Miene der Ueberlegenheit kanzelte er bald feierlich bald ironisch den ehemaligen Schützling wie einen Schulknaben herunter[1]).

Mit Fréron in dieselbe Trompete stiess der Abbé de Caveirac. Er verherrlichte erst den gewaltigen Vorbläser über Alles, und dann variierte und ergänzte er dessen Weisen. Wie David gegen Goliath wäre Fréron gegen Rousseau verfahren, „diesen Miniatur-Riesen, der vom Lande der alten Allobrogen nur herniederstieg, auf dass er die blühenden Fluren der Republik der Künste und Wissenschaften verwüstete. Fünf Treppen hoch in dürftigem und kaltem Gemach hausend, affectiert er Armuth und Bescheidenheit. Weil er eitel ist und auffallen will, läuft er ohne Manschetten und Degen umher. Der Affe des Cynikers beleidigt sogar Anstand und gute Sitte. Sein Geist ist voll von Widersprüchen und Paradoxen, aber wirkliche Weisheit und Talent fehlen ihm. Im „Devin du village“ taugt nur das etwas, was nicht von ihm ist, sonst bleibt er als Dichter und Componist albern und platt. Dass er nicht gefallen, sondern beissen will, beweist auch sein Brief über die Französische Musik, aber die Choristinnen an der Oper dürften ihm das Geschick bereiten, das Orpheus von den Weibern Thrakiens erlitt“ [2]).

Auch Cazotte tränkte seine „Bemerkungen“ mit Gift und Galle. „Weil Rousseau, findet er, weder Voltaire, noch Montesquieu, noch d'Alembert sein konnte, so wollte er der Callot der Philosophie und Litteratur sein. Darum ist er bizarr, aber in noch höherem Grade ist er lächerlich. Er verruft Künste und Wissenschaften und widmet sich selber den frivolsten unter ihnen. Wenn Verachtung Anderer und Selbstüberschätzung, verbunden mit Unanständigkeit, cynischer Affectation und Menschenhass, Philosophie sind, dann ist Jean-Jacques ein sehr grosser Philosoph; wenn Verachtung überkommener Ideen und Hin-

---

[1]) Lettres d'un Académicien de Bordeaux sur le fonds de la musique à l'occasion de la lettre de M. R*** contre la musique française. Tome Ir (unique). Londres et Paris 1754. 12. 74 Seiten. — Réponse critique d'un académicien de Rouen à l'académicien de Bordeaux sur le plus profond de la musique (1754). 12. 36 Seiten. — L'homme moral opposé à l'homme physique. etc. 1755. Die drei Schriften sind anonym, wie fast alles, was gegen Rousseau erschien.

[2]) Lettre d'un Visigoth à M. Fréron, sur sa dispute harmonique avec M. Rousseau. Cet homme assurément n'aime pas la musique. Molière. Amph. A Septimaniopolis 1754. 8. 20 Seiten. — Fréron, Lettres sur quelques écrits etc. und L'année littéraire etc. I. 347 etc.

gabe an absonderliche Träumereien, wenn absprechender Ton, Bitterkeit und Kaustik den grossen Schriftsteller machen, dann ist Jean-Jacques ein sehr grosser Schriftsteller.“ Zur Sache weis Cazotte nichts Wichtigeres vorzutragen, als dass die Französische Sprache auch ihre Vorzüge hat, und namentlich für Apostrophen an die Götter und für alles Edele und Erhabene sich eignet[1]. Aber merkt man das an Cazotte's Schrift? Viel glücklicher war Yzo, wenn er auf das Bas-Breton hinwies, und von diesem Idiom behauptete, dass es gleichzeitig eben so lieblich sanft (doux) und volltönend (sonore) wie das Italienische wäre[2].

Eine sogenannte „Rechtfertigung der Französischen Musik“ von P. de Morand vergleicht den „Allobrogen“ nicht blos mit den Herostraten, welche Tempel, sondern auch mit den Ochsentreibern in Languedoc, welche Ernten in Brand stecken. Mitleid aber und nicht Vernunft wäre gegen ihn anzuwenden. „Denn Rousseau ist ein Narrentypus, den sogar Molière noch nicht kannte. Der Affe des Diogenes verdient nicht, dass Platon sich mit ihm einlässt. Gegen winzige Insecten richtet man keine Kanonen. Leider macht ein Narr tausend, und Jean-Jacques hat schon zu viel Bewunderer. Daher wird es Pflicht, der gefährlichen Ansteckung Einhalt zu thun.“ Und so mahnt Morand seine Landsleute an ihren unvergleichlichen Ruhm, in Sonderheit an „die schöne und reizvolle Musik, die eben in der Oper „Titon et l'Aurore“ gleichsam persönlich gegenwärtig wird und sich vertheidigt gegen die jämmerliche Opera buffa und gegen die geschmacklose Kabale. „Die Mitglieder der Königin-Ecke bilden sich ein, grosse Männer zu sein, Propheten, Gesetzgeber, Reformatoren, Sänger, Componisten, Dichter und Philosophen. In Wahrheit sind sie herzlich wenig oder gar nichts. Grimm, der den Streit mit der Kritik der Omphale begann und mit dem kleinen Propheten fortsetzte, machte in seiner Heimath mehrere Tragödien, die mit Recht gehörig ausgepfiffen wurden. Der Buffonistenchef Rousseau, verblendet wie sein durchgefallener Narcisse, betet nur sich an und ist sich genug. Ist Grimm der Prophet, so ist Rousseau der Apostel des neuen Evangeliums. Er thut, als ob er Franzose wäre, und doch begeifert diese Schlange die Nation, in derem Schoosse sie gepflegt wurde. Er fabricierte schlechte Verse für den

---

[1]) Observations sur la lettre de J.-J. Rousseau au sujet de la musique française. s. l. 1754. 8. 19 Seiten.

[2]) Lettre sur celle de M. J.-J. Rousseau etc. à M. Breum de Larcherie, Americain. s. l. 1754. 12. 24 Seiten.

Mercure und Schauspiele, die niemand annahm. Weil seine Oper „Les Muses galantes“ abgewiesen wurde, hasst er Rameau. Sein „Devin du village“ gefiel nur, sofern er die Gassenhauer vom Pontneuf copierte, und weil Jelyotte in dem Stücke sang. In seiner Satire gegen die Französische Musik ist er nur frech und nur Plagiator von Estèphe's „Esprit des beaux arts“ [1]), wie seine angebliche Erfindung neuer Notenzeichen lange vor ihm von Sauveur gemacht war. Ist das der berufene Mann, die Französische Musik anzutasten, den Monolog in der Armide zu tadeln, den Rémond de Saint-Marc für ein einziges unerreichbares Meisterstück erklärte, und den Lulli's Rivale Corelli in Gold einfasste und als Modell in seinem Zimmer aufhieng“? Dass die „Rechtfertigung der Französischen Musik“ die Verurtheilung der Italienischen wurde, das versteht sich von selbst [2]).

Eine Apologie der Französischen Musik und Musiker schrieb auch [illegible] de Bonneval, der uns schon als Verfasser der „Lettre de l'Hermite de Charonne“ begegnete. Wenn er in der Vorrede den Stil, die Gedanken, die Logik und die Kenntnisse sowie die Autorität Rousseau's herausstrich, so hatte er gleich durch den bissigen Titel seiner Schrift gezeigt, wie er verstanden sein wollte [3]). Zudem wählte Bonneval das Motto „Nostras qui despicit artes, Barbarus est“, und deutete durch ein einziges Wort an, dass Rousseau gar nicht mehr das Recht hätte, sich Genfer Bürger zu nennen.

Aus reiner „Unparteilichkeit“ fühlte sich Dandré-Bardon gedrungen, alle Vorwürfe Rousseau's als falsch zu beseitigen und darzuthun, dass die Französischen Musiker grosse Meister wären [4]). Collin de Blamont, dessen Oper „Les caractères de l'amour“ von 1738 oben wieder

[1]) Der Plagiator war Morand. Denn gerade ein Verehrer Rousseau's hatte [illegible] im Journal des sçavans lange vor ihm, aber freilich in anderem und richtigerem Sinne, auf Estèphe's Werk verwiesen.

[2]) Justification de la musique française contre la querelle qui lui a été faite par un Allemand et un Allobroge. La Haye (Paris) 1754. 8. 55 Seiten. — Nach Grimm, Correspondance II. 512 war der Chevalier de Mouhy, nach Barbier aber Estèphe der Verfasser. Keiner von beiden kann jedoch die Schrift für sich beanspruchen, da der gut unterrichtete Fréron (L'Année littéraire I. 242 u. s. w.) P. de Morand als den wahren Verfasser kannte.

[3]) Apologie de la musique et des musiciens français, contre les assertions peu mélodieuses, peu mesurées et malfondées du sieur J.-J. Rousseau, cidevant citoyen de Genève, s. l. 1754. 8⁰. 15 Seiten.

[4]) L'Impartialité sur la musique. Épitre à M. J.-J. Rousseau de Genève; par M. D. B. 1754. 4⁰. 36 Seiten. s. l. Vergl. L'année littéraire 1754. V. [illegible]. Mercure de France. Décembre 1754. 169.

aufgewärmt wurde, sprach über die alte und die neue Richtung der Französischen Operntexte [1]). Der ehemalige Notar Robinot glaubte in seiner Eigenschaft als Pariser reden zu müssen [2]). Der zweiundzwanzigjährige Coste d'Arnobat aus Bayonne wollte seine Sporen als Satiriker an dem Genfer Bürger verdienen [3]), auf welchen um dieselbe Zeit der berüchtigte Chevalier de Morlière keck seine Pfeile richtete [4]).

Ohne Kenntniss und Verständniss auf dem Gebiete der Musik, war der Dichter Voltaire neidisch und eifersüchtig auf die Componisten. „Die Oper ist ein Haus, schrieb er 1752 an Cideville, wohin jedermann geht, obgleich man Schlechtes vom Hausherrn spricht und sich dort langweilt. Dagegen braucht es viele Anstrengungen, um die Leute in's Schauspielhaus zu ziehen; auch der grösste Erfolg einer guten Tragödie kommt nicht an denjenigen einer mittelmässigen Oper heran.“ Nicht Lulli, sagt er ein anderes Mal, sondern der Dichter „Quinault hat alles gemacht, alles reformiert, alles geschaffen, was Französische Oper heisst“. Es ärgerte Voltaire, dass das Interesse für Musik einen Kampf erregen konnte, wie er um Gegensätze in der Dichtung nie geführt wurde, und daher verwünschte er vornehm den ganzen Streit mit den Versen:

„Je vais chercher la paix au temple des Chansons,
J'entends crier: Lulli, Campra, Rameau, Bouffons.
Êtes-vous pour la France ou bien pour l'Italie?
Je suis pour mon plaisir, messieurs. Quelle folie
Vous tient debout, sans vouloir m'écouter?
Ne suis-je à l'Opéra que pour y disputer?“

Im Namen des Publikums erliess eine unbekannt gebliebene Grösse eine Erklärung, die Niemand beachtete [5]). Der Uhrmacher

---

[1]) Essai sur les goûts ancien et moderne de la musique française, relativement aux Paroles d'Opéra, [par M. Collin de Blamont, Sur-Intendant de la musique du Roi, chevalier de l'ordre de S. Michel etc.]. 1754. 4°. 11 Seiten. Unrichtig wurde der Abbé Descréau als Verfasser bezeichnet. Vergl. L'année littéraire. 1754. IV. 120.

[2]) Lettre d'un Parisien, contenant quelques réflexions sur celle de M. Rousseau.

[3]) Doutes d'un Pyrrhonien, proposés amicalement à J.-J. Rousseau. 1754. 8°. 36 Seiten.

[4]) Lettre d'un sage à un homme très-respectable et dont il a besoin. s. l. n. d. (1754.) 8°. 18 Seiten. Als Briefsteller ist Rousseau und als Adressat das Publikum gemeint.

[5]) Déclaration du Public, au sujet des contestations qui se sont élevées sur la musique. s. l. n. d.

Pierre le Roi betrachtete die Sache vom Standpunkte seines Geschäftes aus. „Ueber alle die Paradoxen, sagte er im vollen Ernste, lachen die wahren Weisen und fahren fort an das erhabene Genie Frankreichs zu glauben. Wenn Herr Rousseau behauptet, dass wir keine Musik haben, und dass unsere Musiker nichts verstehen, so ist das, ob er Recht oder Unrecht hat, für den Handel der Nation ganz gleichgiltig; aber wenn man sagt, dass die Französische Uhrmacherei unter der Englischen steht, so haben wir den grössten Schaden davon“[1]). Die Franzosen waren gewiss stolz auf die Erzeugnisse ihrer Industrie; sie waren es jedoch noch mehr auf die Hervorbringungen ihres Geistes, und als vortreffliche Geschäftsleute wussten sie recht gut, dass der Export der einen mindestens ebenso viel Werth und Nutzen hat als der der anderen. Mit grosser Genugthuung hörten sie, dass die Deutschen, die sich doch längst von ihrer Musik abgewandt hatten, Rameau's „Zoroastre“ mit Italienischem Texte Anfang 1751 in Dresden auf die Bühne brachten[2]). Als nachher der Musikstreit ausbrach, so beeilten sich Pariser Correspondenten, in der Deutschen Presse die Opera buffa als ganz erbärmlich abzuschildern und deren Freunde lächerlich und verächtlich zu machen. Fast keine Schrift erschien gegen Rousseau, die nicht sofort auch ihren Weg nach Deutschland machen musste. Und wie wurde der Genfer Bürger, der dort so grosses und allgemeines Aufsehen erregt hatte, nach seiner „Lettre sur la musique française“ abscheulich conterfeit! Man meint den Abbé de Caveirac in dem Correspondenten Marpurg's zu erkennen. Nur die Ungründlichkeit einer Provinzialakademie, berichtet er, hätte Rousseau's Schrift über die Künste und Wissenschaften krönen können. Er geniesse Ehren, die er gar nicht verdiene, und seine Schrift gegen die Französische Musik verursache ein Gelärme, das sie nicht werth wäre. Gesucht bizarr benähme er sich als Mensch wie als Schriftsteller. „Seinen Freunden, die ihn mahnten, den Stein, woran er leidet, operieren zu lassen, antwortete er: „es lohnt nicht der Mühe, ich habe schon lange genug gelebt“. Weil der Bibel gemäss jeder im Schweisse seines Angesichtes arbeiten soll, ist er Musikcopist geworden und liefert für 2 Stüber eine Duodez-, für 4 eine Quart- und für 6 eine Folio-Seite. Dem Grafen Clermont, der ihm 20 Louisd'or für eine

[1]) Lettre de M. Pierre le Roi, Horloger, à M. l'abbé Raynal, au sujet de la lettre de M. Godefroy, Horloger, du mois d'octobre 1752 et celle du mois de mai 1753. Im Mercure de France. Avril 1754. 169 u. s. w.

[2]) Mercure de France. Mai 1751. Vergl. A. Pougin. Rameau 99 u. s. w.

Arbeit schickte, schickte er $19^1/_2$ zurück, weil er nur für einen halben Louisd'or Copien gemacht hätte. Aber Rousseau ist erkannt, und sein Spiel ist zu Ende. Nach dem Reize der Neuheit ist jetzt gegen die Opera buffa Ekel eingetreten, und der litterarische Kampf für und wider kann blutig-tragisch endigen" [1]).

Es schien in der That dahin zu kommen. Der Federkrieg nahm zunächst kein Ende [2]). Aber von 50 Erwiderungen auf Rousseau's Brief bezeichnete Grimm am 1. Februar 1754 nur die beiden von Baton [3]) und von Laugier [4]) als würdig der Beachtung. Selbst die Broschüre von Rochemont [5]) besprach er am 15. Mai sehr geringschätzig, während Raynal den Verfasser einen Athleten nannte, der den Kampf wirklich mit Erfolg für sich zu führen schiene [6]). Durch Gründe wird jedoch schwerlich eine Partei die andere gewinnen, und das grosse Publikum langweilt sich überall, am meisten in Paris, bei ernsthaften Erörterungen. Die Machthaber, die hinter der Königs-Ecke standen, hielten es endlich an der Zeit, die Sache durch einen Act der Willkür zu entscheiden.

Denn alle anderen Mittel, die man zu Gunsten der nationalen Opern erprobte, hatten versagt. Vergebens liess man einen Wechsel in ihrer Reihenfolge mit den Intermèdes eintreten. Vergebens holte man die beliebtesten alten Stücke wieder vor und suchte durch neue zu reizen. Was geschah nicht Alles für Mondonville's „Titon et l'Aurore"! Bei der ersten Aufführung besetzten Gensd'armes die

---

[1]) Marpurg, Historisch-kritische Beyträge u. s. w. I. 160 u. s. w.

[2]) Dissertation sur la musique française et italienne par l'a(bbé) P(ellegrin) [?]. Amsterdam 1754. 8. 61 Seiten. — Nouvelle lettre à M. Rousseau de Genève, sur celle qui parut de lui, il y a quelques mois, contre la musique française, par le M(arquis) de C(hastellux) [?] s. l. 1754. 10 Seiten. — (L'abbé J. L. Aubert), Réfutation suivie et détaillée des principes de M. Rousseau de Genève, touchant la musique française. Paris 1754. 8. 98 Seiten. — (J. de Villeneuve), Lettre sur le mechanisme de l'Opéra italien, ni guelfe ni gibelin, ni wigh ni thory. Naples et Paris 1756. 12. 122 Seiten.

[3]) Examen de la lettre de M. Rousseau sur la mus. fr., dans lequel on expose le plan d'une bonne musique propre à notre langue par M. B***. s. l. 1753. 8°. 36 Seiten. Erlebte 2 Auflagen.

[4]) Apologie de la musique française contre M. Rousseau. s. l. 1754. 8. 78 Seiten.

[5]) Réflexions d'un patriots sur l'Opéra français et sur l'Opéra italien, qui présentent le parallele du gout des deux nations dans les beaux-arts. Lausanne 1754. 8. 137 Seiten.

[6]) Correspondance etc. par Grimm etc. II. 318 u. II. 359. II. 141 u. s. w.

Plätze der Königin-Ecke, und füllten Chevaux-légers und Mousquetaires das übrige Parterre. Als die d'Alembert, Rousseau, Holbach, Grimm und Gefolge kamen, mussten sie sich in den Corridoren oder in dem Paradiese zerstreuen. Lullisten und Rameauisten, bisher grimmige Feinde, jetzt aber wechselseitig Anbeter ihrer Parteigötzen, klatschten und schrien Beifall mit aller Macht. Ein Courier brachte die Kunde des Sieges nach Choisy zum Könige[1]). „Die Insassen der Königin-Ecke, klagte Diderot in den „Drei Kapiteln“, sind zerstreut, ihre Schriftgelehrten sind stumm“, und schon prophezeite er, dass die Italiener alle Gunst einbüssen, das Land verlassen, den Staub von ihren Füssen schütteln und ihr Wehe! Wehe! über das Volk rufen würden. Ein Jahr später, und schlimmer als der witzige Encyclopädist geahnt hatte, wurde sein Wort zur Wahrheit. Die Machthaber, sagt Rousseau, „vertrieben die Bouffons aus der Oper und selbst aus Frankreich, ohne sie zu bezahlen, ohne das Engagement, das mit ihnen bestand, zu halten, und dies ohne einen andern Grund anführen zu können, als dass sie allzugrossen Erfolg gehabt hätten“[2]).

Durch Zeitungsartikel, durch Pamphlete und durch Spottlieder, vor Allem aber durch volksthümliche Comödien wirkte die Partei der Königsecke auf die grosse Masse des Publikums. Seit dem 13. Februar 1754 spielte die Comédie-française das einactige gereimte Lustspiel „Les adieux du Goût“ von Patu und Portelane. So schlecht es war, es hatte Erfolg, und den Parisern schmeichelten die Verse, in denen vom wahren und guten Geschmacke gesagt wurde:

„Il rougira de voir sur la scène avilie
Au lieu d'un chant majestueux
Le jeu bas et rampant des farces d'Italie
Et de vils Baladins au Théâtre des Dieux“[3]).

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. X. 86.

[2]) Der handschriftliche Band No. 7885 der Bibl. in Neuchâtel enthält unter anderen zu den Confessions gehörigen Documenten eine Abschrift der „Trois chapitres“ und zu diesen bemerkt Rousseau gelegentlich der Prophezeiung gegen die Italiener in einer Anmerkung: „On chassa les Bouffons de l'Opéra et même de la France sans les payer ni tenir l'engagement qu'on avait pris avec eux, et cela sans pouvoir alléguer d'autre raison, si non qu'ils réuissaient trop.“ In dem gedruckten Exemplar mit Marginalien von Rousseau's Hand, das Malassis, La querelle des Bouffons, mittheilt, steht dieselbe Notiz am Rande, aber ohne den Schluss von „et cela“ bis „trop“.

[3]) Les adieux du goût, comédie en un acte, en vers, représentée par les Comédiens-François le mercredi 13 février 1754. Paris 1754. 12; 64 Seiten Text und 14 Seiten Noten. — Fréron, L'année litteraire. 1754. 280 u. s. w. — Correspondance etc. par Grimm etc. II. 328.

Bald genug triumphierte man in Gassenhauern:

„Bouffons le mardi
Bouffons les jeudi
Auront une fin prochaine.“

Am 7. März 1754 fand in der That die letzte Vorstellung der Opera buffa statt. Grimm schlug der Königin-Ecke vor, die zwei ersten Logen auf jeder Seite des Theaters zu miethen und sammt und sonders dorthin zu ziehen in grossen Trauermänteln, in Trauerbinden, die Haare aufgelöst, die herabgekrämpten Hüte mit langem Trauerflor behangen. Schweigend, düster ernst, dem traurigen Momente geziemend, sollten sich die Gesinnungsgenossen begrüssen, indem sie ebenso lange Reverenzen wie Gesichter machten. Allein die Philosophen und Schöngeister hatten dazu nicht den Muth: sie fürchteten, dass ihr Leichenconduct in der Bastille endigen würde[1]).

„Die Bouffons sind entlassen, vermeldete Fréron. Schuld daran sind ihre leidenschaftlichen Anhänger, sie wollten die Geister, die Herzen, die Gefühle Aller verknechten, und sie insultierten sogar die Andersdenkenden. Der Streit stand auf dem Punkte, dass die Bürger sich untereinander an den Kragen wollten, und die Weisheit des Gouvernement war es, die dagegen zu rechter Zeit Vorsorge traf“ [2]).

Die Königs-Ecke triumphierte. Hinweg gescheucht waren „die schädlichen Dünste, welche die Luft verpesteten“. Schon vom 25. Februar an gab das Théâtre Italien jeden Abend das einactige Lustspiel „Le Retour du Goût“ von Chevrier. Höhnisch wurde hier den Bouffons bemerkt, dass ihre Musik in Italien am Platze wäre, worauf dann deren Vertreter erwiderte:

„En louant ainsi nos talens
Votre bonté nous congédie
Accablés de Satyres, et plaints de partisans
Nous allons en chantant
Revoir notre patrie.“

So zieht die Gesellschaft von dannen, und Mercure tritt auf und ruft: „Feiern wir die Rückkehr des Gottes des Geschmackes; besiegt, lässt ihm der Feind das Feld“ [3]).

---

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. X. 86.

[2]) Fréron, L'année littéraire. 1754. S. 336.

[3]) Le Retour du Goût, comédie en un acte et en vers libres, représentée par les Comédiens-Italiens le lundi 25 février 1754. Paris 1754. 12. 44 Seiten. — Fréron, Lettres sur quelques écrits de ce temps. XIII. 262 und L'anné litté-

Unendlich mehr als die Bouffons hatte Rousseau zu erleiden. Noch ganz anders als sie wurde er in Broschüren und Journalen, auf den Gassen, in den Häusern und auf der Bühne mitgenommen. Chevrier's „Retour du Goût" liess dem Bouffon gegen die Königin-Ecke sagen:

„De ce coin triomphant on connait le pouvoir
Dans tout Paris son goût me prône,
Et son argent me fait valoir."

Und auf Rousseau und Grimm zielten die Verse desselben Bouffon:

„Deux auteurs que je paye et qui m'estiment fort
Voulaient pour me venger lâcher quelques brochures,
Mais Paris est si las ... si las de ces injures."

In diesem Tone pfiff es seit Jahr und Tag. Fräulein Dangeville sang als Einlage in Dancourt's Comödie „Les Fées" das Couplet:

„Honorer les sçavans
Même dans sa patrie,
Voir l'essor des talens
Sans fiel et sans envie,
Les vrais sages pensaient ainsi.

Diffamer l'Harmonie
De nos musiciens,
Aux seuls Italiens
Accorder du génie:
Voilà les sages d'aujourd'hui."

Aus dem Parterre schallte der Künstlerin lustiges Lachen des Beifalls entgegen. „Allen sichtbar, sagte Fréron, klatschte und lachte auch Rousseau. Ich bin überzeugt, dass er in diesem schönen Augenblicke sich bescheiden mit Socrates verglich, welcher der Vorstellung der „Wolken" beiwohnte" [1]). Der boshafte Kritiker theilte obendrein seinen Lesern Spottverse mit, die er von einem „berühmten" Dichter wollte erhalten haben. Sie lauten:

„Les Lullis et les Rameaux
Sont des esprits opâques,
Des ignorants et des sots,
Ainsi l'a dit en deux mots
Jean-Jacques
Jean-Jacques
Jean-Jacques.

raire 1754. 330. — Mercure de France, Mai 1754. S. 166 u. s. w. — Burney, a general history of music. IV. 616.

[1]) Fréron, L'année littéraire. 1754. 354.

De notre Hélicon les eaux
Ne sont que des cloâques,
Nos cygnes que des crapeauts,
Ainsi l'a dit en deux mots
Jean-Jacques etc.

Aux beaus-arts, bien à credit,
Peuple François, tu vâques;
Tout succès t'est interdit,
En deux mots ainsi l'a dit
Jean-Jacques etc.

Les deux Rousseaux, dont jamais
L'un n'aura fait des Pâques,
Quel est le grand desormais?
Ce n'est plus Jean tout court, mais
Jean-Jacques
Jean-Jacques
Jean-Jacques" [1]).

erinnert sich, wie lange und wie eifrig der Genfer seinen Na-svetter Jean-Baptiste Rousseau nachstrebte. Darum fühlte er sich nnersten von diesem Spotte verwundet. Collé, oder wahrschein-r Piron fasste ihn noch in anderer Form, die populär wurde, und für den Getroffenen besonders verletzend war. Es sind die drei n:

„Rousseau de Paris fut grand homme,
Celui de Genève est un fou,
Celui de Toulouse un atome" [2]).

der Schmähschrift „Lettre sur la musique, par M. le vicomte de tarade (Furzheim), amateur de basson" bekommt jeder anständige r am Titel genug.

Sehr triftigen Grund zum Aerger und zur Wuth hatten die Mit-er der Bühne und des Orchesters der Oper. Ueber sie waren ach, Grimm, Diderot, die ganze Königin-Ecke ohne Gnade und rmen hergefallen. Aber ihren Hauptfeind erblickte die Gesell-ft in Rousseau, dem denn auch dafür zwei bittere Tränke einge-n wurden [3]). Der Geiger Travenol, der sie beide bereitete, meinte

[1]) Fréron, Lettres sur quelques écrits etc. XIII. 71.

[2]) Mitgetheilt von Raynal in der Correspondance etc. par Grimm etc. II. 138.

[3]) Arrêt du conseil d'état d'Apollon rendu en faveur de l'Orchestre de ra contre le nommé J.-J. Rousseau, copiste de musique etc. Montparnasse). 1754. 12°. 14 Seiten. Verse und Prosa. — La galerie de l'Académie le de musique contenant les portraits en vers des principaux sujets qui la osent en la présente année 1754. Dédiée à J.-J. Rousseau de Genève, co-

in der Sprache seiner Kunst, der Genfer müsste mit dem Geigenbogen eins auf die Finger erhalten. Seine Collegen hängten die „Lettre sur la musique française“ mitten in der Oper auf, um also einen Rächer des Vaterlandes zu erwecken[1]). Das Pariser Orchester hielt sich für das erste der Welt, aber Jean-Jacques liess es selbst in Paris nur darum für das erste gelten, weil kein zweites vorhanden wäre. Und was hatte er nicht Alles von der Albernheit, Unfähigkeit und Bosheit der königlichen Musikanten verrathen! Er sollte ihnen dafür büssen. Förmlich und feierlich verbrannten sie ihn im Bilde. „Das ist mir eine wahre Erlösung, sagte das Original, denn gefoltert haben sie mich mit ihren Instrumenten nun schon lange genug“[2]). Von ihrer Wuth übernommen, wollte die „Bande“ endlich dem Genfer das Garaus machen.

Beim Hinausgehen aus der Oper sollte er niedergestossen werden. Furchtlos erschien Rousseau nur desto öfter. Erst nach Jahren erfuhr er, dass der ihm befreundete Officier der Mousquetaires Ancelet ihn jeden Abend, ohne sein Wissen, durch seine Garden sicher escortieren liess[3]).

Aber selbst die Direction der Oper, die an die Stadt Paris übergegangen war, hatte den Verfasser des „Devin du village“ auf's Korn genommen. Sie wies die Wachen an, ihn ganz besonders im Auge zu haben und bei der ersten noch so geringen Gelegenheit zu arretieren. Er verhielt sich jedoch still. Sie umgab ihn mit provozierenden Agenten (mouches), aber er liess sich weder zu Worten noch Gesten verleiten. „Wer die gefahrvolle Aufgabe übernimmt, sagte er sich selbst, die Wahrheit zu vertheidigen, der muss aufmerksam auf sich selbst, jedes Gesetz und jede Regel beobachten, so dass man ihn zwar misshandeln kann, aber nie ein Recht dazu hat.“ Als Jean-

---

piste de musique, philosophe, orateur, grammairien, historien, théologien, mathématicien, peintre, poète, musicien, comédien, médecin, chirurgien, apothicaire etc. etc. par un zélé partisan de son système sur la musique française. s. l. 1754. 8°. 62 Seiten. Man hat die Schrift Travenol absprechen wollen, da sie mehr gesunden Verstand besässe, als dieser sonst zeigte. Aber Fréron kannte seine Leute. (L'année littéraire etc. 1754. 249 u. s. w.) — Vergl. Desnoiresterres, Voltaire. II. 90.

[1]) Marpurg, Hist.-krit. Beyträge. I. 160 u. s. w.

[2]) Correspondance etc. par Grimm etc. II. 312 und IX. 9. — Senebier, Histoire littéraire de Genève. — Grétry, Mémoires etc. I. 279.

[3]) Oeuvres. VIII. 274. — Ein handschriftlicher Brief Ancelet's an Rousseau von 1764 befindet sich in der Bibl. von Neuchâtel.

Jacques sich eines Tages in die Oper begeben wollte, stellte sich ihm Herr von Neuville entgegen und theilte ihm mit, dass das städtische Bureau ihm von jetzt ab den freien Eintritt entzöge. Ein empörenderes Unrecht, — und Herr de Neuville erkannte das gleich selber, — war gar nicht zu denken, da dem Dichter und Componisten des „Devin du village“ contractgemäss ein lebenslänglicher freier Eintritt in das Theater zustand.

Die Direction begründete, wie später verlautete, in ihrem Schoosse den seltsamen Beschluss damit, dass Rousseau bei den Vorstellungen Lärm gemacht, während der Opera buffa geschrien und geklatscht und während des Französischen Spieles gelacht und gegähnt hätte. Thatsächlich benahm er sich bei der ersteren ruhig, und promenierte, so lange das andere dauerte, draussen auf dem Corridor. Ueberdies aber durfte sich doch nie und nimmer die Direction in eigener Sache als Richter geberden, noch weniger mir nichts dir nichts Anderen die wohlerworbenen Rechte rauben. Sie wagte ganz einseitig den mit Rousseau geschlossenen Contract zu brechen, und sie fragte sich nicht einmal, ob sie ihm als Ersatz nicht alle diejenigen Zugeständnisse machen müsste, welche nach Brauch und Herkommen jedem Dichter und Componisten eines angenommenen Stückes gemacht wurden. Der geschädigte und tiefgekränkte Mann übermittelte der Direction eine Denkschrift, worin er die juristische Frage scharf und bestimmt erörterte, und worin er zum Schlusse sein Singspiel als sein Eigenthum zurückverlangte, da der Contract einseitig gebrochen und somit hinfällig geworden wäre. Hierauf antwortete die Behörde mit der Anführung eines Reglements, wornach der Verfasser eines einactigen Stückes nur auf ein Jahr freien Eintritt besässe. Rousseau appellierte an den Staatsminister Grafen d'Argenson, zu dessen Departement die königliche Akademie der Musik gehörte. In einem Mémoire hob er hervor, dass jenes Reglement von Niemand gekannt und gegen Niemand angewendet wäre, und dass es, selbst wenn es existierte, ihm nicht auf ein Jahr sondern auf zwei Jahre zu freiem Eintritt berechtigte, insofern er nicht nur der Componist sondern auch der Dichter des Stückes wäre. Nähme sich die Direction vor, gegen ihn nach thatsächlich bestehenden Allgemeingesetzen zu verfahren, so müsste sie ihm ohne Frage alles das für sein Werk bezahlen, was sie darnach zu bezahlen hätte. Aber die Allgemeinbestimmungen giengen ihn sammt und sonders gar nichts an, da zwischen ihm und der Behörde ein Separat-Vertrag abgeschlossen wäre. „Die Bedingungen

desselben, schloss der Appellant, haben die Directoren der Oper gebrochen; ich bitte, dass dieselben den Befehl erhalten, mir die Partitur meines Werkes zurückzugeben und jede Aufführung desselben für künftighin zu unterlassen.“ Der Denkschrift war ein Brief, datiert Paris den 6. März 1754, an den Grafen d'Argenson, beigelegt, welcher die Hauptmomente derselben kurz und bündig wiederholte. Allein die Appellation blieb ohne jeden Erfolg: weder auf die Eingabe noch auf den Brief empfieng Rousseau eine Antwort. Das Stück, das damals schon einige 80 Aufführungen erlebt hatte, wurde weiter gegeben, als ob der Verfasser gar nicht existierte, und nach kurzer Unterbrechung neu insceniert Anfang 1759 wieder auf die Bühne gebracht. Alsobald wandte sich der Genfer Bürger an den Grafen Saint-Florentin, der inzwischen dem „ungerechten“ d'Argenson gefolgt war, und liess ihm durch Sellon, dem Residenten seines Vaterlandes am Hofe von Versailles, einen Brief und eine Denkschrift überreichen. Im Wesentlichen wiederholte er hier, was er schon früher vorgebracht hatte. Er fügte aber jetzt hinzu, dass er bereit wäre, die 1200 Francs Honorar zurückzuerstatten, falls ihm die Operndirection Abrechnung über die hundert Aufführungen eines Stückes ablegen würde, auf das ihr gar kein Eigenthumsrecht zugestanden hätte. Zur Vermeidung jedes Verstosses benahm er sich brieflich mit seinem Freunde Lenieps und insbesondere mit Duclos, der einst den Contract über den „Devin du village“ abgeschlossen hatte. . . . Der Genfer Coindet, welcher die Denkschrift aus Gefälligkeit sogar zwei Mal copierte, trug ein Exemplar derselben sowie Rousseau's dazugehörigen Brief zu Sellon, der beides dem Grafen Saint-Florentin zu übermitteln hatte. Aber auch dies Mal blieben Rousseau's Brief und Denkschrift unbeantwortet, während die Operndirectoren Rebel und Francoeur, unbekümmert um den Dichter-Componisten, das Singspiel weiter gaben [1]).

Rousseau konnte das nicht ruhig leiden. In der „Nouvelle Héloïse“, die er damals dichtete, fand er Gelegenheit genug wie zu ganz allgemeinen so zu ganz persönlichen Bemerkungen. In der berühmten Schilderung der Pariser Oper sagte er denn auch: „Sie ist eine königliche Akademie der Musik, eine Art von souveränem Gerichtshof, der als höchste Instanz in seiner eigenen Sache richtet, und

[1]) Oeuvres. X. 82. 202—213. — Lettre à M. le comte de Sainte Florentin, le 11 février 1759 et Mémoire etc. Handschr. in der Bibl. zu Neuchâtel. — Streckeisen-Moultou, Oeuvres et corr. inéd. etc. 384, wo aber 1761 fälschlich statt 1759 steht.

der sich nicht sonderlich auf Gerechtigkeit und Treue versteift. Offener ausgedrückt, würde der Ausspruch nur noch wahrer sein, aber ich bin hier Partei und muss schweigen. Ueberall wo man weniger den Gesetzen als den Menschen unterworfen ist, muss man lernen, die Ungerechtigkeit zu ertragen"[1]). Hier so wenig wie sonst liess sich Rousseau beirren, wenn seine Freunde über solche Kühnheit besorgt und ängstlich wurden.

Erst 1774 in Folge der Vorstellungen des Ritters Gluck wurde die Operndirection bewogen, ihr Unrecht an Rousseau einigermaassen zu sühnen[2]). Aber es ist Zeit, dass wir aus seiner letzten Lebensepoche wieder in den Winter von 1753/1754 zurückkehren.

„Ich würde, sagte er damals in der Vorrede der „Lettre sur la musique française", eine sehr schlechte Meinung von einem Volke fassen, das Schnurrpfeifereien (Chansons) eine lächerliche Wichtigkeit beimässe, das mehr Aufhebens von seinen Musikanten als von seinen Philosophen machte, und bei dem man mit mehr Vorsicht über Musik als über die ernstesten Probleme der Moral sprechen müsste." Und dennoch war es so bei den Franzosen. Aber Rousseau wiederholte seine Vorrede in der rasch nöthig gewordenen zweiten Auflage der Schrift und betheuerte, dass er seinen Ton vor dem Publikum nicht ändern würde. „Man sollte es nicht glauben, fügte er hinzu, aber man hat es mir wirklich zum Vorwurfe gemacht, in einem Werke, das sich nur auf Musik bezöge, verachtungsvoll von der Sprache geschrieben zu haben. ... Es ist wahr, wir haben ausgezeichnete Dichter gehabt und selbst einige nicht genielose Musiker, aber ich glaube, dass unsere Sprache sich wenig für die Poesie und ganz und gar nicht für die Tonkunst eignet. Ohne Furcht berufe ich mich dabei auf die Poeten selbst; denn was die Musiker betrifft, so weiss jeder, dass man sie nicht zu befragen braucht, sobald es sich um Vernunftgründe handelt. Dagegen ist die Französische Sprache nach Diderot diejenige der Philosophen und Weisen, und mir scheint sie das Organ der Wahrheit und des Verstandes zu sein. ... Ich werde mich bemühen, sie nicht zu entehren. ... Alles Geschrei gegen meine Schrift billig erwägend, fürchte ich sehr, dass am Ende mein grösstes Unrecht darin besteht, Recht zu haben; denn ich weis allzu gut, dass man das nie verzeihen wird."

[1]) Oeuvres. IV. 194. Dieser Abschnitt der Nouvelle Héloïse entstand im Frühling 1759.

[2]) Mémoires secrets de Bachaumont etc. le 24 avril 1774. — Senebier, Histoire littéraire de Genève.

Die Kritik, das Musikantenthum, die Direction der Oper verziehen es ihm wirklich nicht. Aber noch Unerhörteres geschah. Vornehme und gebildete Leute wagten den Leiter der Censur Malesherbes zu beschuldigen, dass er seines Amtes nicht nach dem Gesetze wartete, und dass er den Druck einer Schrift erlaubt hätte, welche die gute Ordnung des Staates gefährdete[1]). Am Hofe zweifelte man nicht, den Verfasser der „Lettre sur la musique française" bestrafen zu müssen; man schwankte nur zwischen Bastille und Verbannung, und der Verhaftsbefehl wäre sicherlich erlassen worden, wenn nicht Herr de Voyer auf das Lächerliche der Sache aufmerksam gemacht hätte[2]). Die delicatesten Materien der Politik konnte Rousseau ungestört besprechen. Gegen seine Abhandlung über den „Ursprung der Ungleichheit" ist kein Gericht eingeschritten; und wenn einmal dazu Miene gemacht wurde, so war das nur ein Vorwand, unter dem man den Verächter der Französischen Musik an den Kragen gehen wollte[3]). Ueber der Gefahr, die der nationalen Tonkunst drohte, vergass selbst die grosse Masse des Volkes die Chambre Royale, den Streit des Parlamentes mit dem Clerus und die ganze innere Politik[4]). „Die Wirkungen der „Lettre sur la musique française" zu schildern, sagte öfter ihr Verfasser, wäre der Feder eines Tacitus würdig. Wenn man lesen wird, dass diese Broschüre vielleicht eine Staats-Revolution verhindert hat, so wird man zu träumen glauben. Und doch ist es Wirklichkeit. Anstatt gegen die Regierung und Krone sich zu erheben, erhob sich das Volk gegen mich[5]). Ich lernte auf Gefahr meiner Ruhe, meines Lebens und meiner Freiheit, dass es Zeiten und Orte giebt, wo vorsichtiger als ernste Dinge die Bagatellen behandelt werden müssen, und dass überhaupt die Intoleranz des schlechten Geschmackes nicht weniger grausam ist, als diejenige der falschen Religionen. Man muss den Schleier der Vergessenheit über diese Schreckensmomente werfen und sich hüten, einer gastfreundlichen und ehrenwerthen Nation den Wahnsinn einiger Wüthenden anzurechnen. Ich weiss die Ehre des Französischen Namens zu unterscheiden von dem gemeinen Interesse der Comödianten und Opern-

[1]) Malesherbes, Cinq mémoires sur la librairie pour le Dauphin. Die betreffende Stelle ist angeführt bei Saint-Marc Girardin, J.-J. Rousseau. II. 326.
[2]) Oeuvres. VIII. 274.
[3]) Oeuvres. X. 99.
[4]) Correspondance etc. par Grimm etc. II. 312.
[5]) Oeuvres. VIII. 273 u. X. 99.

schreiber sowie von der Eitelkeit gewisser Weiber und junger Leute, die sich etwas darauf zu Gute thun, dass sie sich in lächerlichem Gesange auszeichnen. Obgleich die Französische Urbanität mir gegenüber sich auf Augenblicke selbst vergass, so werde ich niemals denken, dass ein so artiges (doux) Volk, welches durch so grosse Aufklärung hervorleuchtet, welches so viele werthvolle Talente besitzt, welches Europa mit so viel unsterblichen Werken bereichert, und welches mir für den Umgang angenehmer als die übrige Menschheit erscheint: dass ein solches Volk es für seinen Ruhm nothwendig hielt, eine Musik für sich zu beanspruchen, die kein unbefangenes Ohr erträgt, und ein Talent, das ihm doch allzumal die eigene Sprache, die Vernunft, die Natur, das Ohr und das einstimmige Urtheil sämmtlicher Erdenvölker versagen" [1].

Ausserhalb Frankreichs erklärte sich die gebildete Welt einstimmig für Rousseau. Den Italienern war es eine unbeschreibliche Genugthuung, dass ihnen aus der Mitte desjenigen Volkes, welches allein in Europa der Alleinherrschaft ihrer Musik widerstrebte, der „beredteste und tugendhafteste" Schriftsteller aus voller Seele huldigte. Wenn Algarotti in seiner Jugend, bestrickt von dem Geiste und Geschmacke der Franzosen, auch ihre Tonkunst derjenigen seiner Heimath vorzog, so wurde jetzt der bejahrte Mann von Rousseau's Ideen übernommen und baute darauf die Reformpläne der Oper, die er 1763 veröffentlichte, und die er mit der triumphierenden Ankündigung begleitete, dass nun auch in Frankreich der bessere Theil des Volkes Partei für die Italienische Musik und Melodie ergriffen hätte [2].

„In dem genialen, geistreichen und vorzüglichen Briefe über die Französische Musik, sagte der Engländer Burney, war zu viel gesunder Verstand, Gefühl und Vernunft, als dass er mit Gleichgiltigkeit gelesen werden konnte; er wurde besudelt aber nicht widerlegt. Der Verfasser wurde im Bilde am Portal der Pariser Oper verbrannt, und die Anhänger des alten Stiles nannten sein Buch ein erbärmliches Werk, das die Verrücktheit dictiert hätte ....., während das gesammte übrige Europa dasselbe als ein ausgezeichnetes Stück musikalischer Kritik las, welches voll wäre von neuen Ideen und Anschauungen über die dramatische Musik" [3].

---

[1] Streckeisen-Moultou, Oeuvres et Correspondance inédites de J.-J. Rousseau. 339. 340.

[2] Saggio sopra l'Opera in Musica. Sed quid tentare nocebit? Ovid. Metam. Lib. I. Livorno M.DII.LXIII.

[3] Burney, a general history of music. IV. 3. 132.

Gerade diese Ideen haben den bestimmenden Einfluss auf die reformatorischen Schöpfungen des Deutschen Meisters Gluck ausgeübt, wie er sie seit 1762 dem Publikum vorführte. Der Musikschriftsteller Marpurg veröffentlichte in seinen „Beyträgen" 1754, noch ehe er Rousseau's Broschüre sich verschaffen konnte, den umständlichen Auszug aus derselben, welchen das „Journal des Sçavans", begleitet mit so vielen Lobsprüchen, seinen Lesern vorlegte[1]). Mit hingebendem Fleisse wurde dann das Werk des Genfer Bürgers in unserem Vaterlande studiert, und in zahlreichen Artikeln wurden seine Gedanken wiederholt, verbreitet und weiter ausgesponnen[2]). Sehr merkwürdig ist es, dass noch 1822 eine neue Bearbeitung von Johann Schlett erscheinen konnte, welche den Titel führte: „Johann Jakob Rousseau's Briefe über die Musik. Ein Wort noch giltig für unsere Zeit". Und in einer unlängst gedruckten Musikgeschichte lesen wir in Betreff der Schrift des Genfer Bürgers: „die meisten seiner dort ausgesprochenen Ansichten verdienen unbedingte Zustimmung. Insbesondere werden seine Forderungen, dass das Orchester in der Oper niemals pausieren dürfe, sondern auch dann, wenn die Singstimme schweigt, den Gedankengang des Darstellers zu verfolgen habe; ferner, dass in leidenschaftlichen Scenen die vollkommene Cadenz unbedingt zu vermeiden sei; endlich dass der Textdichter anstatt sich der möglichsten Deutlichkeit zu befleissigen, dem Zuhörer lieber gelegentlich das Vergnügen gönnen möge, den Sinn der Worte theilweise in der Seele des Darstellers zu lesen — diese Forderungen werden den Anhängern der in unseren Tagen eingeschlagenen Richtung des musikalischen Dramas, (den Anhängern Richard Wagner's), durchaus billig erscheinen"[3]). Nirgends, nicht einmal in Frankreich, hat Rousseau so allgemein, so rasch und andauernd gewirkt als in Deutschland. Die Gründe dafür liegen auf der Hand. Italien, Spanien, Frankreich und England hatten die klassischen Epochen ihrer Cultur bereits hinter sich. Bei uns war alles und jedes eben erst im Werden und Wachsen. Und zudem bestand zwischen dem protestantischen Genfer und unserer Nation eine Congenialität, die sich den Geistern und Herzen aufdrängte, und die um so auffallender war, je weniger Rousseau von Deutscher Sprache, von Deutscher Art und Kunst gewusst hat. Für seine Ideen über die Musik, die uns hier ausschliesslich beschäftigt, war der Germanische Boden wie

[1]) Marpurg, Historisch-kritische Beyträge. I. 57—68.
[2]) Ebendort. I. 550 u. s. w. II. 145 u. s. w. 181 u. s. w. III. 18 u. s. w.
[3]) Langhans, Musikgeschichte. S. 96.

geschaffen und vorbereitet. „In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, berichtete 1801 ein Theoretiker, wurde die Deutsche Musik mehr als mechanische Kunst bearbeitet, die uns ergötzt, indem sie uns zu denken, d. h. zu rechnen giebt. . . . Unsere Opern hatten den psalmodischen Zuschnitt der Opern Lulli's, grosse Leere, Steifheit des Rhythmus und Schwerfälligkeit. Gerade hier machte sich die Vorherrschaft der kirchlichen Musik störend gelten. Allerdings erwuchsen aus der Harmonie die Werke Johann Sebastian Bach's, der für die Tonkunst wurde, was Homer für die Poesie war. Aber die Deutschen blieben zu lange in der Harmonie stecken und übertrieben dieselbe, während sie von den Italienern, die sich seit Leonardo Leo der Melodie zuwendeten, lieber vernachlässigt wurde“ [1]).

Dieser Tendenz stellte sich Heinichen entgegen. Noch kurz vor seinem Tode ermahnte er seine Landsleute: „aus der Schulpedanterie heraus zum lebendigen Quelle der Kunst vorzudringen, allen todten und überflüssigen Regelkram, den zur Noth auch wohl ein viereckigter Bauernjunge fassen und observieren könnte, möglichst abzustreifen und das Angemessene, Wohllautende und Rührende als das einzige Ziel im Auge zu behalten“. Er verspottete die Contrapunktisten, „welche ihre mühselig erlernten und engherzig gehandhabten Satzkünste zum Deckmantel der mangelhaften lebendigen Erfindung machten“. Anstatt der todten Schulrichtigkeit verlangte Heinichen von einem Musikstücke „unmittelbaren Eindruck“, und er kannte keinen anderen obersten Richter als das Gehör. „Er strebte nach richtiger Würdigung des melodischen Elementes in der Musik, tieferem Erfassen des Textes, Uebereinstimmung von Poesie und Musik und mannigfaltigem beweglichen Ausdruck. . . . Er ahmte die Italiener nach und empfahl deren Nachahmung“ [2]). Heinichen's Richtung verfolgte auch sein Zeitgenosse Fux. Der „Gradus ad Parnassum sive Manuductio ad compositionem musicae“, den Fux 1725 schrieb, wurde in's Deutsche, Französische, Englische und Italienische übertragen. Mozart und Haydn schätzten das Werk, und Piccinni sagte 1761 über den Verfasser: „dieser Deutsche ist voll von Italienischem Sinne“ [3]). Bald war die Deutsche Musik durch und durch „ultramontan“. Sehr verschieden von den chauvinistischen Franzosen bewiesen wir eine unbedingte

[1]) Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung. 3. Jahrgang. No. 14. S. 234 u. s. w.
[2]) Spitta in der Allgemeinen Deutschen Biographie, Artikel Heinichen.
[3]) Pohl ebendort, Artikel Fux.

Selbstverleugnung, die aber mit Nichten unbedingtes Lob verdient. Unsere Componisten vermehrten einfach die Zahl der Italienischen, die für sich gross genug war, und hielten sich ausschliesslich an Italienische Texte. Castraten und Sängerinnen aus der Apenninenhalbinsel spielten bei uns die ersten Rollen. Friedrich der Grosse bezeichnete nicht blos die Franzosen als unfähig, Italienische Musik vorzutragen; er wollte auch von einer Deutschen Prima Donna durchaus nichts wissen: er würde sich, äusserte er einmal, lieber von einem Pferde eine Arie herwiehern lassen. Nicht anders dachte, trotz einer Conradi und einer Gertrude Schmehling, das ganze verehrte Publikum. Wohl erklärte selbst 1781 Mozart: „Ich halte es auch mit den Teutschen, wenn es schon mehr Mühe kostet, so ist es mir doch lieber. Jede Nation hat ihre Oper, warum sollen wir Teutsche sie nicht haben? Ist die Teutsche Sprache nicht so gut singbar wie die Französische und Englische? nicht singbarer als die Russische? Nun ich schreibe jetzt eine Teutsche Oper für mich. . . . Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brett . . . es sollte ein anderes Gesicht bekommen! . . . Doch da würde vielleicht das so schön aufkommende Nationaltheater zur Blüthe gedeihen, und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Teutschland, wenn wir Teutsche einmal mit Ernst anfiengen, Teutsch zu denken, Teutsch zu handeln, Teutsch zu reden und gar Teutsch zu singen." Ein Jahr darauf wurde Mozart's „Entführung aus dem Serail" jubelnd begrüsst. Aber noch kurz vor seinem Tode (1791) componierte er neben dem jämmerlichen Texte der „Zauberflöte" von Schickaneder-Gieseke die „Clemenza di Tito" von Metastasio. Die ersten Dichter der Nation führten das Wort für Italien. Wieland parodierte in den „Abderiten" ergötzlich den Musikstreit der Franzosen und liess fein ironisch hier Euripides sagen: „ich finde, dass die Abderiten glücklich sind, an all diesen Dingen (ihrer nationalen Musik) so viel Freude zu haben"[1]). Unter dem Einflusse der Bellomo'schen Truppe, die 1783 und 1784 beliebte Stücke der Opera buffa in Weimar gab, wurde Goethe ganz für die Italiener eingenommen. Das Deutsche lyrische Theater war nach seinem Dafürhalten überall erbärmlich; wer singen und spielen könnte, zöge sich mit Recht zum Italienischen. Er verdachte es dem Publikum nicht, dass es sich nur in diesem wohlgefiel. Darum hätte Goethe auch am liebsten seine Sprache in das Italienische umgeschaffen. „Hätte ich, schrieb der Dichter den

---

[1]) Wieland, Geschichte der Abderiten. 2. Buch. 6. Capitel.

5. Mai 1786 an den Componisten Kayser, die Italienische Sprache in meiner Gewalt, wie die unglückliche Teutsche, ich lüde sie gleich zu einer Reise jenseits der Alpen ein, und wir wollten gewiss Glück machen“ [1]). Und so war man denn mehrere Jahrzehnte hindurch mit Rousseau für Italienische Musik und Italienische Sprache, sogar für Italienische Sänger und Sängerinnen. In seinem Sinne äusserte sich noch neuerdings Richard Wagner also: „Italienischer Gesang (canto) erfordert auch Italienische Sprache und Italienische physische Stimme. Mit der Deutschen Sprache zusammen ist er unausführbar, und wir müssen ihm — durchaus entsagen“. So lange also die Deutsche Tonkunst identisch mit der Italienischen war, so lange schien es auch erforderlich, dass ihr Italienische Dichtungen zu Grunde gelegt wurden, und dass Italienische Künstler sie vortrugen. Rousseau's „Lettre sur la musique française“ kam unseren Vorfahren höchst erwünscht. Genau in demselben Grade, in dem sie das übertriebene Nationalgefühl der Franzosen verletzte, rechtfertigte sie das ganz mangelhafte Selbstbewusstsein der Deutschen. Aber bei ihrer Hingabe an den Italienischen Gesang behielten diese noch lange ihre Vorliebe für den gelehrten Theil der Musik. Sie konnten sich der Bewunderung der theoretischen Schriften Rameau's nicht verschliessen und wurden vielleicht dadurch bewogen, auch einmal eine Oper desselben 1751 mit Italienischem Texte aufzuführen. „Erst Pergolesi's melodiöse dramatische Schöpfungen, bemerkt Burney, und darauf Rousseau's „Lettre sur la musique française“ haben der langen und gloriosen Herrschaft der Fuge um 1756 in Deutschland ein Ende bereitet“ [2]).

Capitel 4.

Rameau gegen Rousseau.

Niemals war Rameau so laut und allgemein gefeiert worden, als in den Jahren, wo der Genfer Bürger „die reine Lehre“, das „Evangelium der Italienischen Musik“ den Franzosen bringen wollte. Die Lullisten gaben ihre alte Feindschaft auf und nannten jetzt Rameau,

[1]) Burkhardt, Goethe und der Componist Ph. Chr. Kayser. S. 36. — Goethe's und Knebel's Briefwechsel S. 72.

[2]) Burney, a general history of music. IV. 587. Note.

vereint mit dessen Anhängern, den ersten Meister Europas. Für den Chauvinismus wurde mit einem Male jede Oper Rameau's ein Wunderwerk. Marmontel sagte:

„A Rousseau qui répondra?
Le public par des murmures,
Les polissons par des injures,
Et Rameau par un opéra“ [1]).

Aber dem streitlustigen Greise genügte das nicht. Er musste an dem Federkriege auch selbst Antheil nehmen. Ende Frühling 1754 veröffentlichte er seine „Bemerkungen über unseren Instinct für die Musik und über das Princip der Musik“ [2]). Das Princip, sagte er mit Hinweis auf ein Buch von Briseux [3]), ist dasselbe wie in allen Künsten und Wissenschaften, es ist die Proportion. Diese wahrzunehmen, bedarf es nicht des Maassstabes und Zirkels, sondern der Instinct leitet unser Ohr, und beides, der Instinct und die Proportion, sind von der Natur gegeben. Die Proportion wird durch den Instinct, und der Instinct durch die Proportion bewiesen. Der Leser glaubt eine Zeit lang einen ächten Philosophen vor sich zu haben; aber sehr bald sieht er sich enttäuscht. All das breite und verworrene Gerede kommt schliesslich auf eine ästhetische Theorie hinaus, welche viele Jahrzehnte lang allgemeine Giltigkeit besass, und welche zuerst von Leibnitz in ein paar Worten formuliert war [4]). Gleichwohl schmeichelte sich Rameau mit dem Bewusstsein, seinen Landsleuten wunderbar neue Dinge zu verkündigen und damit den sichern Boden für die Verherrlichung der Französischen Musik gewonnen zu haben. Rousseau sagte kurz und bündig: Die Harmonie ist nur die allgemeine Basis der Musik, die Melodie allein constituiert deren Character, und den Italienern gebührt der Ruhm, anstatt Harmonie und Töne die eigentliche Musik der Neuzeit geschaffen zu haben. Dagegen verwechselte und vermengte Rameau Harmonie und Melodie, so dass er für die Harmonie alle diejenigen Eigenschaften und Wirkungen usurpieren

---

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. II. 322. Vergl. VI. 87.

[2]) Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe; où les moyens de reconnaître l'un par l'autre conduisent à pouvoir se rendre raison avec certitude des différens effets de cet Art. Par Mons. Rameau. A Paris. Chez Prault fils etc. 1754. 8°. XVI und 125 Seiten.

[3]) Briseux, Traité du Beau essentiel dans les arts appliqué principalement à l'architecture.

[4]) „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi“. (Leibn. Epist. CLIV.)

konnte, welche der Melodie angehören. „Wenn in der Französischen Musik, behauptete er, die Nachahmungen der Geräusche und Bewegungen seltener als in der Italienischen sind, so entsteht das daher, dass in der Französischen das Gefühl herrscht. Der Ausdruck des Pathetischen nämlich liegt in der Harmonie und Modulation, während Tactmaass und Rhythmus nichts als das Physische ausdrücken. Bei regelrechter Messung verliert das Gefühl seine Wahrheit. Im komischen Genre, das mit dem Gefühle nichts zu schaffen hat, sind cadenzierte Rhythmen am Platze. Dass sich darauf die Franzosen auch verstehen, bezeugen die Operetten „La coquette trompée“ und „Les Troqueurs“; allein die Delicatesse ihres Geschmackes kennt unendlich erhabenere Ziele“. Hiermit war, wie sich Rameau einbildete, die Italienische Musik abgethan, als ob sie gar keine ernsten musikalischen Dramen hätte und auf die Farcen der Opera buffa beschränkt wäre. Sarkastisch genug hatte Rousseau vor einem so groben Irrthum gewarnt. Aber was kümmerte sich Rameau darum! Er heftete jetzt seinen Blick auf die Kritik, welche der Genfer an Lulli ausliess, und welche ihn selber mit betraf, da er über den „berühmten“ Monolog der „Armide“ eine Lobrede gehalten hatte. Er corrigierte die geistreichen Sätze Rousseau's wie das Scriptum eines Knaben, rüffelte ihn nach Schulmeisterart bald barsch und bald ironisch und ertheilte ihm zuletzt einen summarischen Denkzettel. „Ein Literat, spottet er einmal, der mir die Gnade erweist, meine Principien zu adoptieren, müsste doch wohl die Wechselbeziehung zwischen Dur und Moll kennen.“ Und ein anderes Mal: „Ja, ja, man hat nicht immer die Gabe des Geschmackes, der Empfindung und des Ohres: sie sind auch nichts nütze für das Italienische Recitativ, an dem die Kunst viel mehr Antheil hat als die Natur; die Italiener selber laufen dabei weg, und für Französische Ohren ist es unerträglich.“ Und welches Sündenregister muss dann Jean-Jacques anhören! Für einen Musiker, für einen Mitarbeiter der „Encyclopédie“ ist er nach Rameau's Behauptung unverzeihlich unwissend und unüberlegt; ein Blinder würde sich nicht so dreist über die Dinge äussern, denn der wüsste wenigstens, dass andere Leute sehen könnten. Obendrein ist Jean-Jacques in Widerspruch mit sich selber, und seine Artikel Cadence, Choeur u. a. m. in der „Encyclopédie“ passen gar nicht zu seiner „Lettre“. Noch schlimmer: er ist sogar unehrlich; er dichtet Lulli Fehler an, die dieser nicht hat, und verschweigt dessen Vorzüge; seine ganze Brochüre wimmelt von Unredlichkeiten und Sophismen. „Aber, schliesst Rameau,

man speculiert auf die geringe Kenntniss der Leser. . . . Denn gar manche derselben entscheiden, ohne sich in den Gegenstand zu vertiefen, und lassen sich durch den Stiel verführen. Mag die Sache wahr oder nicht wahr sein, man glaubt sie, wenn sie gut geschrieben ist. Aber in Büchern, hauptsächlich in solchen, die über Musik handeln, soll man ausschliesslich Einbildungskraft, Genie, Unterscheidungsgabe, Urtheil, Geschmack, Gefühl und Gehör suchen. In Rousseau's „Lettre“ kann man freilich seinen Spass an dem Character des Autors haben, denn man malt sich gewöhnlich in seinen Schriften selber; aber wir sollen uns an die Wahrheit halten. Der Weise fürchtet und verschmäht Blumen, deren Duft oft giftig ist“ [1]).

Dem Altmeister Rameau wurde die Ehre beschieden, Fréron's öffentlichen Dank zu erhalten, weil „er die Französische Musik gegen die Wirren, Kabalen und Insulten vertheidigte, welche fremdes Gesindel der Nation zu bereiten wagte“ [2]). Aber der Herausgeber der „Année littéraire“ macht den Eindruck, als ob er die „Observations“ gar nicht gelesen hätte. Selbst Leute, die Rameau's Opern aushielten, liefen davon, sobald er zu sprechen begann. Vielleicht waren es seine Gegner allein, die ihm einige Aufmerksamkeit schenkten. Unter den guten Freunden Rousseau's gab es manche, denen der Schriftstellerneid am Herzen nagte, und die ihm in der Stille nichts sehnlicher als einen ebenbürtigen Gegner wünschten. Raynal und Grimm verrathen uns solche Gesinnungen fast auf jeder Seite der Correspondenzen, die sie für Deutsche Fürsten anfertigten. So berichteten wir schon, mit welchen Hoffnungen Raynal den „Patrioten“ und „Athleten“ Rochemont begrüsste; jetzt fand er, dass Rameau in den Erörterungen der Principien der Musik grosse Tiefe der Kunstkenntniss bewiese, und dass Rousseau alle seine Kräfte zusammennehmen müsste, um sich der Ausfälle auf seine Person zu erwehren. Der klügere Grimm taxierte seine Leute richtiger. In den „Observations“, schrieb er, ist mit Ausnahme des Titels nichts neu und nichts klar. Von dem Unterschiede zwischen Harmonie und Musik hat Rameau niemals eine Ahnung gehabt, und wenn er in seinem sehr schlechten Genre gelegentlich schöne Einzelheiten hervorbrachte, so geschah es, ohne dass er sich seines Verdienstes bewusst war. Nach seinen Principien brauchte der Componist gar kein Genie und nur die Wissenschaft der Accorde.

---

[1]) Observations etc. S. 110.

[2]) L'année littéraire. 1754. II. 340.

Rameau gleicht einem Maurer oder Zimmermann, der über die Bearbeitung von Steinen und Brettern philosophierend, uns für die Beurtheilung der Schönheit eines Bauwerkes zu befähigen glaubt. Er wiegt sich in der Einbildung, alles, was Rousseau über den platten und einfältigen Lulli schreibt, gründlich widerlegt zu haben, und dies Geschwätz des ersten Componisten der Nation fehlte blos noch, damit der Triumph Rousseau's vollständig würde[1]).

Inzwischen schritt Rameau weiter auf seiner vermeintlichen Siegesbahn. Gleich nach Rousseau's „Lettre" sollten dessen Encyclopédie-Artikel in Fetzen gerissen werden. Diese Grossthat vollführte er, ohne sich zu nennen, im Sommer 1755 mit den „Irrthümern über die Musik in der Encyclopédie" [2]). Die Artikel Accompagnement, Accord, Cadence, Choeur, Chromatique, Dissonnance und wie sie hiessen, taugten natürlich alle nichts, und der Recensent, der sie im „Journal des Sçavans", Junius 1755, überschwänglich gepriesen hatte, wurde dafür lächerlich gemacht. Dieselbe Zeitschrift hatte 1753 mit grosser Anerkennung über Rousseau's Entdeckung der „Einheit der Melodie" gesprochen; durchdrungen von allen Feinheiten der Kunst, hätte er aus einfachen Beobachtungen in einer methodischen Kette von Folgerungen einen ebenso fruchtbaren wie einleuchtenden Grundsatz entwickelt. Dagegen erklärte Rameau, dass der Gesang „L'amour triomphe" im Chor seines „Pygmalion" für sich allein vollständig ausreichte, um alle das schöne Raisonnement der „Lettre" über die Einheit der Melodie zu vernichten. Wenn Rousseau seine Entdeckung auch auf die Vereinfachung der Harmonie und Begleitung bezog, so verhöhnte Rameau dieses „Raffinement von Geschmack" als den Ausfluss eines bornierten Empirismus. In den „Erreurs" war es, wo Rameau hämisch darlegte, dass Rousseau nach dem Orte, wo er geboren, nach den Verhältnissen, unter denen er aufgewachsen, und nach der Bildung, die ihm zu Theil geworden wäre, gar kein Musiker sein könnte. In den „Erreurs" war es, wo Rameau den Genfer Autodidacten verleumdete, die gelungenen Partien der „Muses galantes" den Italienern gestohlen zu haben. Der rachsüchtige Greis stürzte in seiner blinden Wuth über jedes Maass und Ziel hinaus. „Rousseau, behauptete er, hat kein Gehör und keine Kenntnisse; er ist unempfänglich für die Musik. Man

---

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. II. 162. 307. 313. 367.

[2]) Erreurs sur la musique, dans l'Encyclopédie. A Paris. Chez Sébastian Jorry etc. 1755. Avec approbation et privilège du Roi. 8°. 124 Seiten. Die Approbation ist unterzeichnet: Trublet, le 4 aoust 1755.

muss die Natur zu Rathe ziehen und nicht seine Meinung, aber der Dünkel ist ein arger Verführer, und wenn er gar unsere Leidenschaften begünstigt, so verhindert er uns auch an der Einsicht, dass es jenseits der Tragweite unserer Augen noch Dinge giebt. Und dieser Mensch ohne Talente, ohne Geschmack und ohne Wissen will sich als Dogmatiker und Gesetzgeber aufspielen! Ein Werk wie die „Encyclopédie" hätte sich an das Princip halten und nicht auf Einzelnheiten eingehen müssen. Es soll für Gegenwart und Zukunft eine Sammlung von Wahrheiten sein, und es behandelt höchst jämmerlich eine Kunst, eine Wissenschaft, deren Princip, als von der Natur gegeben, auch auf andere Künste und Wissenschaften influenziert". Und nun nahm Rameau die Redacteure Diderot und d'Alembert auf seine Hörner. „Ich habe mich hier, erklärte er zum Schlusse der „Erreurs", einzig darum ausgelassen, damit ich die Herausgeber der „Encyclopédie" auf den Weg der Wahrheit führte, den sie nicht kennen, vernachlässigen oder verleugnen, um Irrthümer, Kritiken ohne Lösung und Meinungen vorzubringen, als ob die Autorität oder gar die Meinung irgend ein Recht in den Wissenschaften und sonderlich in der Musik hätte, wo es sich um nichts anderes dreht, als darum, der Interpret der Natur zu sein, wie ich es überall zu sein versuchte. Man darf hoffen, dass darauf künftighin grössere Aufmerksamkeit gerichtet wird."

Diderot und d'Alembert, denen ein Exemplar der „Erreurs" mit einem Handbillet des Verfassers auf die Redaction geschickt wurde, waren empört über den Ton und Inhalt der Broschüre. Noch ehe sie jedoch zu Worte kamen, erschien Anfangs 1756 eine „Fortsetzung der Irrthümer"[1]), worin sie der Verfasser seiner Hochachtung und Freundschaft versicherte und betheuerte, Niemand anders als Rousseau auf dem Korne zu haben. Eine solche dreiste Unwahrheit fertigten d'Alembert und Diderot einfach damit ab, dass sie jenen Schluss der „Erreurs" in dem „Avertissement" des sechsten Bandes der „Encyclopédie" abdruckten. Zur Sache äusserten sie sich darauf also: „Da Herr Rousseau mit viel Kenntniss und Geschmack in der Musik auch jenes Talent, zu denken und klar darzustellen, vereinigt, was die Musiker nicht immer haben, so ist er zu gut im Stande, sich selber zu vertheidigen, als dass wir die Vertretung seiner Sache übernehmen dürften. In dem „Dictionnaire de musique", welchen er vorbereitet, wird er die

[1]) Suite des Erreurs sur la musique, dans l'Encyclopédie. A Paris. Chez Sébastian Jorry etc. 1756. 39 Seiten.

Angriffe abweisen können, die auf ihn gerichtet sind, falls er, was wir uns nicht zu behaupten getrauen, die Schrift des Anonymus dessen würdig erachtet. Was uns betrifft, so können wir uns nicht überzeugen, dass der berühmte Artist (Rameau), dem man dies Machwerk beilegt, in Wahrheit dessen Urheber ist. Alles verhindert uns, das zu glauben: das geringe Aufsehen, welches die Kritik im Publikum gemacht zu haben scheint, — die ebenso unverständigen wie schlecht angebrachten Beschuldigungen, mit denen dieser Künstler unmöglich zwei Schriftsteller belasten kann, welche ihm bei jeder Gelegenheit ausgezeichnete Gerechtigkeit erwiesen, und welche er betreffs seiner eigenen Werke wiederholt zu befragen nicht verschmäht hat, — die wenig maassvolle Art, womit man in dieser Schrift gegen Herrn Rousseau verfährt, der den genannten Musiker oft mit Lobsprüchen erwähnte, (so unter Accompagnement, Basse, Chiffres), und der niemals der Rücksicht für ihn ermangelte, auch an den wenigen Stellen nicht, wo er meinte ihn bestreiten zu können, — endlich die mehr als sonderbaren Meinungen, die in dieser Schrift vorgetragen werden und kein günstiges Urtheil erwecken, so z. B., dass die Geometrie auf die Musik gegründet ist, dass mit der Musik jede andere Wissenschaft zusammenhängt, dass das Augenklavier Castel's, bei dem man sich beschränken würde, die Analogie der Harmonie mit den Farben darzustellen, allgemeine Beistimmung verdiente u. s. w. u. s. w. Wenn das die Wahrheiten sind, die nicht zu kennen, zu verachten oder zu verleugnen man uns beschuldigt, so ist das ein Vorwurf, den wir das Unglück haben werden, lange zu verdienen."

Der alte Rameau schäumte vor Wuth. „Ihr lügt, schrie er in seiner „Antwort an die Herausgeber der Encyclopédie" [1]), Ihr lügt, da Ihr thut, als wüsstet Ihr nicht, dass ich der Verfasser der „Irrthümer" bin. Ihr lügt, da Ihr thut, als hättet Ihr meine „Fortsetzung der Irrthümer" mit der Erklärung an Euch nicht gelesen. Ihr lügt, da Ihr sagt, ich hätte Euch über meine Bücher um Rath gefragt; vielmehr habt Ihr bei mir Monate lang Unterricht genommen, und Ihr nennt Euere (d. h. d'Alembert's) „Élémens de musique théorique et pratique" ja selber „selon les principes de M. Rameau". Ich bin der erste gewesen, der eine demonstrierte Wissenschaft schuf, nachdem ich in der Natur ihr Princip entdeckt hatte. Anstatt mit Gründen

[1]) Réponse de M. Rameau à MM. les éditeurs de l'Encyclopédie, sur leur dernier avertissement. 1757.

zu entgegnen, verweist Ihr auf ein „Dictionnaire de musique", der wer weiss wann herauskommen wird. Ihr lügt, wenn Ihr von Rücksichten Rousseau's redet. An Thatsachen, nicht an Worten werden die wahren Rücksichten offenbar. Was bedeutet denn z. B. jene „Lettre"? War es die Französische Musik, oder war es der Französische Musiker, auf den Rousseau es hier abgesehen hatte? Seine Parteigänger liefen damals von Haus zu Haus mit der Anzeige, dass bald ein Werk erscheinen würde, welches den Herrn Rameau auf's Aeusserste demüthigen sollte. . . . Für meine Person ignorierte ich eine Kritik, die von selbst zerfallen musste, und ich begnügte mich, das Andenken Lulli's herzustellen, dem wir den guten Geschmack unserer Musik verdanken, und den man blos zum Scheine angriff, um besser sein Spiel zu verdecken."

Die Sache des Genfer Bürgers war durchaus die Sache der Encyclopädisten geworden. Die so lange und so laut die Herolde von Rameau's Ruhme gewesen waren, eigneten sich vollständig die Ideen Rousseau's an und mussten ihn sogar genau in dem Momente vertreten, wo sich ihre Freundschaft mit ihm in Feindschaft verwandelte. Es ist wahr, Rousseau's Verdict, dass Frankreich, welches keine Musik hätte, auch niemals eine haben könnte, wurde von Anfang an als übertrieben verworfen. Deleyre sagte, dass der Genfer Bürger seine Ansicht absichtlich übertrieben hätte, um Gegner wie Fréron besser auf den Leim zu locken, und dass er gelacht hätte, weil ihm diese List so vollkommen gelungen wäre[1]). Aber der Satz war ernst gemeint, und Grimm hörte nicht auf, ihn wenigstens in seiner Correspondenz auch ernsthaft zu tadeln. Sonst freilich wurden alle Gedanken Rousseau's gleichsam das Gemeingut seiner Freunde und Anhänger. Mably's „Lettres à Madame la Marquise de P. sur l'Opéra", die dem Jahre 1761 angehören[2]), enthalten nur Rousseau'sche Weisheit. Grimm's Encyclopédie-Artikel „Du Poème lyrique" von 1761 beruht überall, wo er gut ist, auf den Schriften des ehemaligen Freundes[3]). Diderot's unsterblicher Dialog „Le Neveu de Rameau" wiederholt bei der Beurtheilung der Italienischen und Französischen Musik oft bis auf ein-

[1]) La Revue des feuilles de M. Fréron etc. 1756.

[2]) Jullien, La musique et les philosophes au XVIII siècle. Statt 1761 steht hier aber unrichtig 1741.

[3]) Encyclopédie, T. XII. — Correspondance etc. par Grimm etc. XVI. 363 bis 405. — Ebendort XVI. 405—407 parodiert Grimm in „Les oreilles à ressort" eine Stelle des Émile.

zelne Worte die Anschauungen und die Theorien, welche 1752 die „Lettre à M. Grimm" und 1753 die „Lettre sur la musique française" entwickelten. Auch seine Kritik der systematischen Schriften und der Compositionen Rameau's lehnt sich durchaus an diejenige Rousseau's. Original ist Diderot nur da, wo er den entthronten Herrscher der Französischen Tonkunst als Menschen schildert. Man muss ihn hören. Aus jedem Worte spricht der Mann, der auch persönlich beleidigt ist, der sich rächen will. „Rameau, heisst es da, hat den Florentiner Lulli begraben, und er selber wird von den Italienischen Virtuosen begraben werden; die Ahnung davon macht ihn traurig, düster, ingrimmig. Denn niemand hat bösere Launen, als . . . ein Autor, der sich bedroht sieht, seinen Ruf zu überleben . . . Thut Rameau jemand Gutes, so weis er gewiss nichts davon. Er ist ein Philosoph in seiner Art, er denkt nur an sich, die übrige Welt ist ihm wie ein Blasebalgnagel. Seine Frau und Tochter können sterben, wenn sie wollen; aber dass ja die Glocken des Kirchspieles bei ihrem Begräbnisse die Duodezime und die Septdezime hübsch nachklingen, und alles wird gut sein. . . . Er ist ein harter und roher Mann, ohne Menschlichkeit, geizig, ein schlechter Vater, schlechter Gatte, schlechter Oheim; aber ob er ein Mann von Genie ist, ob er seine Kunst sehr weit gebracht hat, und ob man sich in zehn Jahren noch um seine Werke kümmert: das ist nicht entschieden. Wie „Tancrède", „Issé", „l'Europe galante" so giengen ehemals auch Rameau's „Indes", „Castor et Pollux", „Talens lyriques" vier, fünf, sechs Monate hindurch: gegenwärtig schon fällt das alles wie Kartenhäuser." Diderot schrieb den „Neveu de Rameau" 1762[1]); aber erst lange nach seinem Tode, und merkwürdiger Weise zuerst in Goethe's Deutscher Bearbeitung wurde er dem Publikum bekannt. Dagegen band d'Alembert sofort vor allen Leuten mit Rameau an, der ihm seine Dienste so garstig gelohnt hätte. Er veröffentlichte die Abhandlung „De la liberté de la musique", die so sehr „in Rousseau's Geiste" verfasst war, dass sie beinahe ein Plagiat genannt werden konnte; ausserdem benutzte er die Artikel Fondamental und Gamme der „Encyclopédie", um hier scharfe Epigramme auf Rameau zu richten. Der Alte wehrte sich bis zu seinem letzten Athemzuge. Schrift auf Schrift schickte er noch in die Presse. „Sie haben, fuhr er d'Alembert in einer „Lettre"[2]) an, Sie haben die Ar-

[1]) Nicht 1760, wie Rosenkranz u. a. meinen. Denn Diderot gedenkt z. B. der „Plaideuse" von Duni, die am 19. Mai 1762 aufgeführt wurde.

[2]) Lettre à M. d'Alembert sur ses opinions en musique, insérées dans les

tikel Fondamental und Gamme gewählt, um mir offen den Krieg zu erklären. ... Wenn Sie mich nicht nennen, so bezeichnen Sie mich zu deutlich durch meine Werke." ... Rameau verhöhnte den Philosophen, dass er jetzt mit Rousseau in dieselbe Trompete blies, dass er diesem das Todesurtheil über die Französische Musik nachbetete, und dass er jetzt auf dessen Theorien schwüre. Er erinnerte ihn an das Certificat der Akademie der Wissenschaften von 1749, worin Rameau zugestanden wurde, den Fundamentalbass aus der Natur selbst geschöpft, das Princip der Harmonie und der Melodie entdeckt und damit die Musik zu einer geometrischen Wissenschaft gemacht zu haben. „Was soll man glauben? fragte er d'Alembert. Diese Erklärung im Namen einer gesammten Akademie, die Sie in Gemeinschaft mit Mairan und Nicole unterfertigt haben, oder den Satz dagegen, von dem Sie sagen, dass ihn Rousseau so schlagend bewiesen hat?" Den Genfer Bürger verunglimpfte er natürlich wieder bei jeder Veranlassung. Einen ganz besonderen Aerger verursachte ihm dessen Lehre von der Vereinfachung der Harmonie und Begleitung. Erzählte der Verfasser der „Lettre sur la musique française", dass ihn zuerst das Spiel von dem zehnjährigen Sohne des Impressario Noblet darauf geführt hätte, so bemerkte Rameau: „wer die Unwissenheit eines Bambino als Ideal einschmuggeln will, der hat höchstens das Geheimniss gefunden, die Unwissenden zu täuschen".

Trotz der beständigen Plänkeleien hatte der Musiker, der sich seinem achtzigsten Lebensjahre näherte, noch Zeit genug für ein grosses Werk, das er 1760 vollendete. Er betrachtete es als den Gnadenstoss für die Feinde und als den Sieg der guten Sache, als die Summe der Weisheit und das kostbarste Vermächtniss an die Nachwelt. Er verzierte das Buch mit dem verheissungsvollen stolzen Titel: „Code de musique pratique, ou méthode pour apprendre la musique, même à des aveugles, pour former la voix et l'oreille, pour la position de la main avec une mécanique des doigts sur le clavecin et l'orgue, pour l'accompagnement sur tous les instruments qui en sont susceptibles, et pour le prélude, avec de nouvelles réflexions sur le principe sonore." Gelegentlich prophezeite der Verfasser: „Bei grossen Talenten, unterstützt von den Kenntnissen, deren erster Spender ich hier zu sein glaube, kann man hoffen, dass für uns die Musik un-

---

articles Fondamental et Gamme de l'Encyclopédie. Par M. Rameau. s. l. e. a. 14 Seiten.

merklich etwas mehr wird als ein blosses Vergnügen der Ohren" [1]). Aber Nutzen zu stiften und anerkannt zu werden, ist dem ziemlich starken Quartbande nie beschieden gewesen. „Eine einzige kleine Arie von Hasse oder Galuppi, äusserte Grimm, ist mehr werth als all dies Geschwätz" [2]). Höchst fragwürdiger Art war stets das mathematisch-physikalische Wissen, welches Rameau vortrug, und welches in dem Satze gipfelte, dass jeder tönende Körper ganz von selber den Begriff der Proportionen der Intervalle giebt, deren zugehörige Töne er miterklingen lässt. Aber noch weit wunderlicher ist Rameau's Geschichtsphilosophie. Die Harmonie, lehrt er im „Code de musique", bestand als Thatsache zu jeder Zeit. Warum soll sie also nicht gleich von Adam bemerkt sein? Können wir ihm keine formierte Sprache unterschieben, so verständigte er sich mit seinem Weibe durch Inflexionen der Stimme, unterstützt von einigen Gesten. In solchen Tönen nun tritt die Consonanz noch leichter und deutlicher hervor als in der eigentlichen Rede. Indem Adam die Consonanz empfindet, hat er Vergnügen daran und wiederholt sie. Das reicht aus, um zur Musik zu gelangen. Ueberdies konnte er die Entdeckung auch am Blasen des Windes durch verschiedene Höhlungen machen. Da nun eine Consonanz dem Ohre immer eine andere zuführt, so sind auch gleich die Stufen von der einen zur anderen gegeben. Alle Wilden können singen und richtig singen wie wir. Folglich konnte es auch schon Adam. Jubal, der ihn gewiss persönlich kannte, erfand die Instrumente, was ohne die richtige Vorstellung von den Intervallen nicht möglich war. Die Quinte bot sich dem Ohre als das erste Intervall dar, weil sie die Harmonie constituiert, und weil die Quinte dieser Quinte die diatonische Ordnung constituiert. Also wählte die Natur den Ton, um zu uns zu sprechen und uns die Harmonie, das Princip aller Wissenschaften, zu offenbaren. Hiernach ist es klar, dass die Musik die erste und älteste Wissenschaft ist, und dass die Geometrie aus ihr als die zweite und spätere hervorgieng, worauf der Reihe nach die anderen Künste und Wissenschaften entstanden, welche auf Proportionen beruhen [3]). Man traut seinen Augen kaum, und doch erscheint dieser Unsinn noch unendlich unsinniger für jeden, der

---

[1]) Code de musique etc. S. 170.
[2]) Correspondance etc. par Grimm etc. IV. 367.
[3]) Code de musique. 213 u. s. w. — Rousseau scherzt über diese Weisheit im Dictionnaire de musique, Artikel Musique (VII. 181: „un musicien moderne" bis „de toutes les sciences").

ihn sich von Rameau selber in barbarischem Jargon und in wüster Verworrenheit und Breite vortragen lässt. Als Rameau seine Laufbahn begann, strebten alle Wissenschaften aus der Synthese zur Analyse, und aus den Hirngespinnsten der Systemmacherei zur Hingabe an die Erscheinungen der Wirklichkeit. Das Beobachten und Experimentieren wurde die Methode jeglicher Forschung. Dieser Zug der Geister ergriff auch den Musiker, und indem er seiner Kunst zum Range einer Wissenschaft verhelfen wollte, musste er darthun, dass der Inhalt derselben nicht aus Ausgeburten menschlicher Willkür, sondern aus naturgegebenen constanten Thatsachen bestände, und dass auf diese die herrschende Methode der Wissenschaft angewendet werden könnte. Gleich mit seinem ersten Werke glaubte er beide Forderungen erfüllt zu haben. Er nannte seine Theorien das natürliche System der Musik, und die Nation nannte ihn den Newton der Tonkunst. Endlich ertheilte ihm auch die Akademie der Wissenschaften gleichsam Brief und Siegel für seine Entdeckung. Aber fast in demselben Augenblicke wurde dagegen von einem Fremdlinge der Kampf eröffnet. Rameau's Zorn überschritt jedes Maass und jede Grenze. Dem Ausgangspunkte und der Tendenz seiner Theorie entsprechend, lehrte er, dass die Harmonie nicht allein die allgemeine Basis der Musik, sondern die Musik überhaupt wäre, und gerade dieses Haupt- und Grunddogma wurde von Rousseau geleugnet. Von 1754 bis 1764, wo er starb, verfasste Rameau keine Schrift, ohne die Person und die Ansichten seines Widersachers zu verlästern und zu verdammen. Auch im „Code de musique" gebehrdete er sich wie ein Ketzerrichter. Wieder rechnete er es Rousseau zum Verbrechen an, dass er der Italienischen Musik auf Grund der Melodie den Vorzug ertheilte, aber durch seine Kritik Lulli's und seinen Encyclopédie-Artikel „Accord" hätte er selbst dem blödesten Menschen offenbart, dass er gar keine Idee von den Ursachen und gar keine Empfänglichkeit für die Wirkungen der Harmonie besässe [1]). Gleichsam mit einer Verfluchung auf den Lippen ist Rameau dahin geschieden.

[1]) Code de musique. 169. 170.

Capitel 5.

Selbstüberwindung.

Die Dijoner These verfechtend, bewies Rousseau eine Ueberlegenheit des Geistes und der Kraft, welche Frankreich und das Ausland mit Staunen erfüllte. Trotzdem durfte er sich nicht verhehlen, dass damit die Sache selber nichts gewann, und er gelobte sich und dem Publikum, fortan jeden derartigen Kampf zu vermeiden. Was man auch gegen seine „Lettre sur la musique française" sprach, sang und schrieb, er verhielt sich vollkommen ruhig; es schien ihm sogar gleichgiltig zu sein, wenn Andere für ihn vom Leder zogen, wenn junge Männer wie Suard und Deleyre ihren Arm und ihre Klinge an Fréron versuchten[1]). Dagegen musste er es doch wohl als seine Pflicht empfinden, die Angriffe abzuwehren, welche Rameau gegen die „Encyclopédie" richtete, da hierbei die Ehre der Herausgeber in's Spiel kam, welche Rousseau zum Mitarbeiter erkoren hatten, welche seine Freunde waren, und welche so hochherzig für ihn einstanden. Ausserdem musste es seinem Stolze schmeicheln, mit dem „ersten Musiker der Nation" anzubinden, und musste ihm der Zorn über dessen schändliche Verlästerungen und Verleumdungen die Waffe in die Hand drücken.

Gleichwohl verharrte Rousseau in Ruhe und Schweigen, als Rameau im Frühling 1754 seine ersten Pfeile auf ihn abschoss. Den ersten Junius genannten Jahres begab er sich nach Genf, wo er das Bürgerrecht, das er durch den Uebertritt zum Katholicismus verloren hatte, durch die Rückkehr in die Kirche seiner Väter wieder erlangen wollte. Inzwischen entschied die Akademie von Dijon über die eingesandten Bearbeitungen ihrer Preisaufgabe von 1753. Dieses Mal wurde Rousseau nicht gekrönt, aber er beschloss seine Abhandlung „Sur l'origine de l'inégalité" zu veröffentlichen, deren Werth und Bedeutung er kannte, und die in der That unter seine bahnbrechenden Werke gehört. Die ergreifend-schöne Widmung an die Republik Genf datierte er „Chambéry den 12. Junius 1754". Auf einige Pariser Freunde machte das Werk, das ihnen im Vertrauen handschriftlich mitgetheilt wurde,

[1]) (Deleyre), La Revue des feuilles de M. Fréron des académies d'Anger, de Montauban et de Nancy. Lettres à Madame de ***. A Londres (Paris). 1756. — Suard schrieb einen Brief im Namen des verstorbenen Desfontaines an Fréron, den ich aber nicht gefunden habe.

sofort einen tiefen Eindruck. Ihr Beifall beglückte den Verfasser. „Uebrigens, ob gut oder schlecht, erklärte er ihnen, ich hoffe es wird für einige Zeit das Gekeife der Musiker beendigen und mir die Sicherheit wiederverschaffen, deren ihre Winkelcomplotte mich beraubten“ [1]. Von Zeichen der Liebe und Verehrung überhäuft, verweilte Rousseau bis zum 10. October unter seinen Mitbürgern [2]) und fuhr dann wieder nach Paris, wo Fréron schon für immer den Verlust des „erhabensten Genies, vollkommensten Weisen und einsichtigsten Schriftstellers“ ironisch angezeigt hatte [3]). Der wüste Sturm, den die „Lettre sur la musique française“ entfesselt hatte, war so gut wie vollständig vorübergegangen, und ihr Verfasser hütete sich, um Rameau's willen ihn von Neuem zu erregen. Der Druck seiner Abhandlung „Ueber die Ungleichheit“ und neue ethisch- und politisch-philosophische Studien beschäftigten ihn vollauf. Aber da erschienen die „Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie“, wobei der alte Musiker ganz andere Saiten aufspannte, als beim Vortrage über den Instinct. Jean-Jacques griff zur Feder. „Ich befasse mich nicht mit Fehden, schrieb er 1755, die meine Ruhe stören können, aber ich will mich mit Nichten denen entziehen, die ein reines Vergnügen sind, wie beispielsweise die Plänkeleien mit Herrn Rameau über seine Kunst. So lange es nur auf Musik und Schnurrpfeifereien hinausläuft, glaube ich meiner sicher genug zu sein, um mich auf Streitereien einzulassen, bei denen ich eben so wenig stolz bin, wenn ich Recht habe, als gedemüthigt, wenn ich Unrecht habe.... Dieser Musiker dagegen arbeitet für sein Interesse, er muss sich gehörig anstrengen, Recht zu behalten.... Aber was will er denn von mir?... Ich habe durchweg Gebrauch von seinem System gemacht, ich habe es überall mit Lob genannt. Gewiss erhob ich auch Einwände dagegen; das Interesse der Kunst erforderte es. Will Herr Rameau, dass man ihn für unfehlbar hält? Oder soll man sogar seine Irrthümer adoptieren? ..... Was für seltsame Ansprüche macht er, und welche Ehren können ihn befriedigen, wenn ihm diejenigen nicht ausreichen, die ihm gleichsam um die Wette in der

---

[1]) Oeuvres. X. 86. 87.

[2]) „Le premier juin 1754 je partis pour Genève où je demeurais jusqu'au 10 octobre.“ Handschriftliche Notiz Rousseau's im Manuscript No. 7885 (S. 22) der Bibl. in Neuchâtel.

[3]) Fréron's boshafte Anzeige stand in s. Zeitschrift, datiert den 7. Junius, und wurde von Baulacre in Genf an Formey in Berlin brieflich mitgetheilt. (Originalbrief vom 1. Sept. 1754 in der Bibl. zu Berlin.)

„Encyclopédie“ erwiesen werden? Weis er nicht, dass seine Kunst in dieser nur einen der letzten Ränge einnimmt, und dass er selber hier nur darum der erste Musiker heisst, weil . . . Herr d'Alembert und ich auf den Geschmack der Nation Rücksicht nahmen, und weil die „Encyclopédie“ in Frankreich gemacht wurde? Ueberall sonst in der Welt würde sein Name ungenannt bleiben, und deswegen das Werk nicht weniger werth sein.“ „Für sein Benehmen gegen d'Alembert, dem er bekanntlich Alles verdankt, findet man gar keinen Namen. Seine Kritik gegen mich aber verräth, dass er nichts weiter als kleine Fehler sieht und für die grossen Principien gar kein Auge hat. Jemand unwissend nennen, ist nichts; man muss dem Publikum Beweise dafür vorbringen. Wenn das Unverständliche gelehrt ist, dann giebt es nichts Gelehrteres als die Schriften des Herrn Rameau. Natur und Instinct geben uns durchaus nicht die Musik, ja nicht einmal den Gesang. Die Wilden singen nicht, sondern stossen unartikulierte und hässliche Töne aus, und die Kinder weinen und schreien, aber sie singen nicht. Singen lernen sie allein am Beispiele der Erwachsenen, wie sie von diesen allein sprechen lernen. Die Musik ist eine nachahmende Kunst. Der melodiöse und der als solcher bestimmbare Gesang ist nur eine Nachahmung des Sprechens, die durch Kunst und im geruhigen Zustande erfolgt: man schreit oder klagt, ohne zu singen, aber man singt, indem man Schreien und Klagen nachahmt. Gewiss ist die Harmonie das Fundament der Musik. Aber vom Contrapunkte zur Composition ist es eben so weit als von der Grammatik zur Redekunst. Die Harmonie hat ihre Quelle in der Natur, und darum ist sie allgemein; die Melodie fliesst aus den Accenten der Sprache, und darum giebt es ebenso viel characteristisch verschiedene Melodien, als es Sprachen giebt. Gäbe es eine natürliche, rein aus der Harmonie abgeleitete Melodie, so müsste sie für die gesammte Menschheit ein und dieselbe sein. Herr Rameau behauptet unaufhörlich, dass es ausschliesslich die Harmonie ist, welcher die gewaltigen Wirkungen der Tonkunst zuzuschreiben sind. Nun gut, so mache er doch einmal auf einem Klavier mit seinen geschickten Händen vor Paris den Versuch, und spiele er einmal nichts weiter als seine göttlichsten Harmonien; er möge sich das Publikum nach seinem Gefallen auswählen, er darf selbst das durch die Accente bestimmte Tactmaass beibehalten, aber er lasse Alles weg, was eigentlich Musik heisst, und gebe dafür seine Harmonie in aller Fülle. Erreicht er damit das Ziel der Musik, bewegt er damit das menschliche Herz,

dann werde ich öffentlich eingestehen, dass ich Unrecht habe.“ Aus jeder Zeile spricht die Verachtung gegen Rameau und das stolze herausfordernde Selbstgefühl. Nannte Rameau seine Brochüre „Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie“, so betitelte Rousseau mit boshafter Auslassung der letzten Worte seine Widerlegung: „Réponse aux Erreurs sur la musique“. Zorn und Wuth führten seine Feder. Aber beim Schreiben wurde er Herr über die blinde Leidenschaft. Er warf die bereits fertigen Blätter bei Seite[1]) und begann eine neue Arbeit, betitelt: „Examen de deux principes avancés par M. Rameau dans la brochure intitulée: Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie“. Wenn einige wenige Sätze aus der alten in ihr wieder zum Vorschein kamen, so waren sie doch in Ton und Haltung ganz verändert. Alles trug den Character einer vornehmen Ruhe und Gelassenheit, ohne an gedrungener Kraft und vernichtender Schlagfertigkeit zu verlieren. Die Streitschriften Lessing's werden unübertroffen, ja unerreichbar genannt; ich wage zu behaupten, dass sie hinter denjenigen Rousseau's zurückbleiben, und dass Werke wie die „Lettres écrites de la montagne“ und namentlich die „Lettre à M. Beaumont“ in der gesammten Romanischen und Germanischen Literatur der letzten Jahrhunderte nicht ihres Gleichen haben. Auch das „Examen de deux principes“ ist in seiner Art ein köstliches Meisterstück genialer Feinheit, mustergiltiger Anordnung und Formvollendung. Hier jedoch habe ich ausschliesslich den Inhalt der Schrift in's Auge zu fassen.

Das erste Princip Rameau's, welches Rousseau bekämpft, ist der Satz: die Harmonie ist das einzige Fundament der Kunst, die Quelle der Melodie und die einzige Ursache der grossen Effecte der Musik. Er bemerkt dagegen, dass jeder principale Ton nicht blos die „harmonischen Töne“ („harmoniques“) giebt oder mitklingen lässt, sondern auch viele andere Töne, die nicht „harmonisch“ sind und nicht in den „vollkommenen Accord“ eintreten. Indem nun die Kunst dieselben von der Harmonie ausschliesst und damit ihre Regeln denjenigen der Natur substituiert: so hört die Harmonie gleich von vornherein auf, eine rein naturgegebene Thatsache zu sein. Aber soll man den drei Tönen, welche den vollkommenen oder Dur-Accord bilden, einen besonderen Vorrang zugestehen, weil sie unter sich in einer Art Proportion stehen? Diese arithmetische Eigenschaft haben auch un-

[1]) Anhang No. 6a.

harmonische Tonverhältnisse. Folglich sind die Töne des Dur-Accordes auch nicht auf Grund des arithmetischen Calcüls gewählt. Gewählt sind sie darum, weil sie in der Ordnung der Intervalle die einfachsten Verhältnisse darbieten. Diese Einfachheit aber ist eine Regel, welcher sowohl die Harmonie als die Melodie unterliegt; und da sich die Melodie in gewissen Fällen von dieser Regel so weit entfernt, dass sie jede Harmonie unpractikabel macht, so ergiebt sich, dass die Melodie das Gesetz nicht von der Harmonie empfängt, und dass sie ihr keineswegen von Natur untergeordnet ist.“

„Bis hierher hat die Untersuchung nur den Duraccord beachtet. Wendet man sich aber zur Molltonart, zur Dissonanz und zu den Regeln der Modulation, so verschwindet „die Natur“ ganz, und alles wird Willkür. Selbst das Vergnügen des Ohres ist dann ein Werk der Gewohnheit, und wie will die Harmonie, die sich nicht einmal selber ein natürliches Fundament beschaffen kann, das Fundament der Melodie sein, welche Tausende von Jahren Wunder that, ehe von Harmonie und Accorden die Rede war? Gewiss vermag die einfache Melodie durch das Mitklingen von Tönen eine Art Begleitung und die Begleitung eine Art Melodie zu erzeugen. Aber ist das wirkliche Melodie? Bringt Herr Rameau solcher Weise die seinige hervor? Kein Mensch könnte sie aushalten. Die einfache, natürliche und leidenschaftliche Melodie entnimmt ihren Ausdruck nicht den Fortschreitungen (progressions) des Basses, sondern den Modificationen (inflexions), welche das Gefühl der Stimme giebt. Ohne bis zu dem erwähnten Aeussersten zu gehen, verlangt Rameau, dass die Harmonie unbemerkt den Künstler bei Erfindung der Melodie leitet, und dass von ihm stets eine regelrechte Harmonie befolgt wird. Allein die so entstandene Melodie besitzt keine absolute, sondern höchstens eine relative Schönheit, d. h. eine Schönheit, die auf dem Bezuge zum Harmonie-System beruht, und auf dem Bezuge zu dem, was man in diesem Systeme höher als die Melodie selber schätzt.“

„Wie gesagt, ungezählte Jahrhunderte erklangen schon Melodien, ehe die Wissenschaft der Harmonie vorhanden war. Unbestreitbar bewirkt das Anschlagen eines Tones das Mitklingen anderer Töne. Aber man muss erst lernen, sie zu hören; das Gefühl für das Princip der Harmonie ist ein erworbenes und künstlich angeeignetes. Naiver Weise halten sich die Sinne an den Schein und vernehmen nichts als Einklang (unisson). Bevor die Thatsache entdeckt wurde, hätten die Menschen schwerlich aus der Begleitung zu ihren Arien

ihre Arien wieder erkannt oder auch nur irgendwelche Beziehungen zwischen solchem Basse und ihrer Melodie gefunden. Zu den drei, vier Arien der Griechen, die uns erhalten sind, ist es uns unmöglich einen guten Fundamentalbass zu setzen. Das hochbegabte Volk schuf seine Compositionen ohne den leisesten Begriff von unserem Systeme der Harmonie.“

In anderen Schriften kommt Rousseau wiederholt auf diesen wichtigen Gegenstand zurück. Er erinnert an die Versuche, die Kircher und Burette machten, die Reste Hellenischer Musik in unseren Tonzeichen auszudrücken, und giebt hiernach im „Dictionnaire de musique“ eine Ode Pindars und den Hymnus an die Nemesis [1]). Später beschäftigte sich der Engländer Burney mit dem Probleme, ohne es lösen zu können. „Sie haben, schrieb ihm 1776 der Genfer Philosoph, unter die alte Melodie einer Ode Pindars einen sehr guten Bass gesetzt; aber ich bin sehr sicher, dass es auch nicht ein Griechisches Ohr gegeben hätte, welches durch diesen Bass nicht bis zum Unerträglichen gemartert worden wäre“ [2]). Für die Griechen existierte eben nach Rousseau’s richtiger Anschauung weder in der Theorie noch in der Praxis unsere moderne Harmonie. Er wusste, dass sie auch uncivilisierten Stämmen Amerikas und den Culturvölkern des Orients fremd ist. „Um dem Leser ein Urtheil über die verschiedenen musikalischen Accente der Völker zu ermöglichen“, legte ihm der Verfasser des „Dictionnaire de musique“ folgende Stücke in unserer Notenschrift vor: eine Chinesische Arie nach dem Père du Halde, eine Persische Arie aus dem Werke des Chevalier Chardin und zwei Sangesweisen der Bewohner Canada’s, die er dem Père Mersenne entnahm. „In allen diesen Stücken, fügt er erläuternd hinzu, wird man eine Gleichartigkeit von Modulation mit unserer Musik finden, die für die Einen, (welche nichts von der Sache verstehen), die Vortrefflichkeit und Allgemeinheit unserer Regeln ins Licht stellt, und die vielleicht Anderen die Einsicht oder die Ehrlichkeit derjenigen verdächtig macht, welche uns diese Weisen übermittelt haben“ [3]). Durch Thatsachen wie durch Vernunftgründe wurde Rameau vollständig von Rousseau widerlegt [4]). In Deutschland untersuchte 1755 Nichelmann die Frage, ob

[1]) Oeuvres. VII. 185 u. 356.

[2]) Oeuvres. VI. 220.

[3]) Oeuvres. VII. 185. 372. 373. Vergl. I. 404.

[4]) Vergl. noch die Artikel Musique und Harmonie im Dictionnaire de musique.

die Natur vermittelst der uns angeborenen Stimme den natürlichen Gesang als Harmonie oder als Melodie erzeugt. „Wir treffen, war seine Ansicht, den Fortgang der singbaren Stufen von Natur und brauchen keine Lehrmeister dabei; folglich giebt es eine schon vorher bestimmte Harmonie, und ist diese eher als die Melodie erzeugt, welche erst aus ihr entspringt.“ Indem sich hiermit Nichelmann für Rameau entschied, traten Andere für Rousseau ein, und auch unser Vaterland hatte seinen Musikstreit über Harmonie und Melodie, in dem zuletzt die Theorie des Genfer Bürgers die Oberhand behielt [1]). Mit jedem Fortschritte der physikalischen Disciplinen verlor Rameau an Terrain. Der gelehrte und scharfsinnige Chladni äusserte sich 1801 also: „Rameau wollte alle Grundsätze der Harmonie aus der Tonfolge, die eine Saite geben kann, und aus dem Mitklingen höherer Töne bei dem Grundtone derselben herleiten; es richten sich jedoch viele klingende Körper nach ganz anderen Schwingungsgesetzen als eine Saite; es lässt sich also aus solchen Eigenschaften einer Saite, die nicht allen klingenden Körpern gemeinschaftlich sind, schlechterdings nichts für die allgemeine Theorie der Töne erreichen . . . . Der wahre Grund des Consonierens und Dissonierens liegt unstreitig in der mehreren oder minderen Einfachheit der Tonverhältnisse. Diese fühlt das Gehör sogleich ohne weitere Berechnung, ungefähr ebenso wie das Auge die Farben empfindet, ohne erst deren verschiedene Brechungswinkel zu untersuchen . . . Rameau und d'Alembert wollten die Grundsätze der Harmonie aus dem Mitklingen höherer Töne erklären, und deshalb machte ihnen der weiche Dreiklang viel zu schaffen. Nach ihrer Theorie musste er der grösste Uebelklang sein, und sie sahen sich zu den gezwungensten Hypothesen getrieben“ [2]). In unseren Tagen hat Rousseau's Kritik eine volle Bestätigung durch Helmholtz erhalten. „Rameau, so lehrt uns der grosse Physiker, hätte bei geschlagenen Stäben, Glocken, Membranen, angeblasenen Hohlräumen noch mancherlei andere ganz dissonante Accorde hören können, als

[1]) Chr. Nichelmann, Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl als nach ihren Eigenschaften. Danzig 1755. — Gedanken eines Liebhabers der Tonkunst über Herrn Nichelmann's Tractat von der Melodie. Caspar Dünkelfeind. Nordhausen. 1. Julius 1755. 4°. 16 Seiten. — Die Vortrefflichkeit des Herrn Caspar Dünkelfeind über die Abhandlung von der Melodie, in's Licht gesetzt von einem Musikfeinde. 4°. 16 Seiten. — Vergl. auch Marpurg, Historisch-kritische Beyträge u. s. w. II. 260 u. s. w.

[2]) Chladni, Ueber die wahre Ursache des Consonierens und Dissonierens. Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung. 11. Februar 1801. No. 20.

bei den Saiten- und übrigen Musikinstrumenten. Solche Accorde würde man doch auch für natürlich erklären müssen! . . . . Die älteren Componisten der homophonen Schule hatten gar kein Gefühl für harmonische Begleitung. Noch heute sträuben sich viele der begabten Orientalen gegen unsere harmonische Musik. Viele Volksmelodien sowohl aus älterer Zeit als aus fremden Ländern lassen kaum eine harmonische Begleitung zu, die ihren Character nicht zerstörte. Musiker, welche noch nie harmonische Musik gehört haben und keine solche zu setzen verstehen, können sich auch durchaus nicht sogleich den Fundamentalbass zu einer Melodie denken, die sie erfinden. Rameau's Annahme eines subintendierten Fundamentalbasses bei der Construction einer einstimmigen Melodie oder einer Tonleiter ist eben nur auf dem Boden eines bereits vorhandenen Systemes der harmonischen Musik möglich“ [1]). Helmholtz' Lehre hat nach Lotze ihren Kernpunkt in dem folgenden Satze: „Unser System der Tonleitern, der Tonarten und des Harmoniegewebes beruht nicht auf unveränderlichen Naturgesetzen, sondern ist die Consequenz ästhetischer Principien, die mit fortschreitender Entwickelung der Menschheit dem Wechsel unterworfen gewesen sind und noch sein werden“ [2]). Der Leser glaubt oft Rousseau's eigene Sätze wieder vor Augen zu haben, aber auffallend genug wird sein Name weder von den Physikern noch von den Philosophen dabei genannt.

Wenden wir uns wieder zu seinem „Examen de deux principes“. Nach Rameau entnimmt die Musik all ihren Reiz und ihre Kraft der Harmonie, während die Melodie nur ganz untergeordnet dazu mitwirkt und dem Ohre nur ein oberflächliches und leichtes Vergnügen bereitet. Die Unhaltbarkeit dieses Satzes folgt schon aus den vorangehenden Erörterungen. Rousseau fügte ihnen nur noch hinzu, dass die Harmonie als physische Ursache auch rein physisch wirkt und nicht sowohl Erregungen der Seele als Beunruhigungen (vapeurs) des Körpers veranlasst. Die schönsten Accorde können gleich den schönsten Farben einen Eindruck auf die Sinne machen. Aber bis in die Seele dringen allein die Accente der Stimme, denn sie sind der natürliche Ausdruck der Leidenschaften, und indem sie Leidenschaften zeichnen, erregen sie dieselben. Durch sie wird die Musik rednerisch,

[1]) Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. 3. Aufl. 1870. S. 364 u. s. w. 402 u. s. w.

[2]) Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. 463. (Mit Bezug auf Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen u. s. w. S. 357.)

sprechend, nachahmend; sie bilden ihre Sprache. Die Melodie ist in der Musik, was die Zeichnung in der Malerei ist. Das Physische ist wenig, das Geistige alles. Selbst die Militärmusik wirkt nicht als einfache harmonische Musik, sondern durch das Tempo und den Rhythmus, d. h. durch constitutive Elemente der Melodie"[1]).

Rameau's Ansichten über Harmonie und Melodie, constatierte Burney schon 1788, sind der Lächerlichkeit verfallen[2]). Dagegen wurden Rousseau's Aussprüche Gemeingut der Wissenschaft, von dem gewöhnlich keiner weiss, wem er es verdankt. Um wenigstens ein Beispiel anzuführen, so schreibt 1883 A. Ch. Bauer: „Historisch das ursprünglichere Fundament der Tonkunst ist zweifellos die Melodie gewesen; hat es doch lange Zeit nur reine Melodienmusik gegeben, und diese ist aus der reinen Kunst des zu Gehör gebrachten Zeitmaasses, aus der Rhythmik, hervorgegangen. Die Rhythmik ist das vollständigste Analogon der Plastik, welche ebenfalls auf ihrem Gebiete die älteste reine Kunst gewesen ist." ... „Die Harmonie", das zweite Fundament der Musik, ist „das Element, das der Farbengebung der Maler entspricht"[3]).

Rameau's zweites Hauptprincip: „Die Harmonie repräsentiert den klingenden Körper" ist nach Rousseau, in dieser Form ausgedrückt, ein Zusammen von Worten ohne Sinn, und sollte vielmehr also lauten: „Der klingende Körper wird durch den Fundamentalton und seine Obertöne (harmoniques) repräsentiert." Allein „der klingende Körper giebt blos die Dur-Accorde und niemals die Dissonanzen und die Moll-Accorde. Folglich können die Harmonie und Begleitung, welche der Dissonanzen und Moll-Accorde bedürfen, auch niemals den klingenden Körper repräsentieren. Treu dem Systeme, das Rameau für eine unumstössliche naturgegebene Thatsache ausgab, forderte er auch, dass die Begleitung ausnahmslos alle eben möglichen Accorde und Dissonanzen enthielte. Nach dem Vorgange der Italiener, namentlich schon Corelli's, drang Rousseau aber auf die Vereinfachung der Begleitung. „Die Ellipse ist nicht weniger in der Harmonie als in der Grammatik anzuwenden; es kommt nicht immer darauf an, alles zu sagen, sondern sich hinreichend verständlich zu machen." Bei Accorden z. B., die zu weit von den principalen Fundamental-

[1]) Vergl. die schönen Artikel Rousseau's über Militärmusik, insbesondere VI. 236. VII. 155 u. 116.

[2]) Burney, a general history of music. IV. 613.

[3]) Feuilleton der Nationalzeitung. 10. Februar 1883.

tönen der Tonart entfernt liegen, lasse man die Quinte weg, gerade weil sie zu harmonisch und zu tönend ist; denn sonst wird die Vorstellung des Tones entfernt und verwischt, sonst muss das unsichere Ohr seine Aufmerksamkeit zwischen den zwei Tönen theilen, welche die Quinte bilden, oder es beachtet gerade denjenigen, welcher der Melodie fremd ist und am wenigsten gehört werden soll. Rameau's Princip vom klingenden Körper verursacht eine schlechte Begleitung, und seine Lehre vom Verhältniss der Harmonie und Melodie ist schuld an all der schlechten Musik, womit seit Jahren Rameau's Schüler die Welt überschwemmen."

„Ich habe meine Gründe gesagt, schliesst Rousseau; Herr Rameau hat die seinigen gesagt oder wird sie sagen: das Publikum wird unser Richter sein. Wenn ich so rasch diese Schrift endige, so geschieht es nicht aus Mangel an Stoff; aber zum Nutzen der Kunst und zur Ehre der Wahrheit sagte ich genug. Ich glaube nicht die meinige gegen die Beschimpfungen des Herrn Rameau vertheidigen zu müssen. So lange er mich als Künstler angreift, mache ich es mir zur Pflicht, ihm zu antworten; sobald der Mensch sich zeigt und mich persönlich angreift, habe ich ihm nichts mehr zu sagen, und ich sehe in ihm nur noch den Musiker" [1].

„Rousseau's litterarische und persönliche Kämpfe, rühmt einer seiner Zeitgenossen, offenbaren immer eben so viel Genie als Empfindsamkeit, und dennoch entfernte er sich niemals von den Regeln des Anstandes und der Ehrbarkeit. Gegen ihn benahmen sich die Schriftsteller auf das Beleidigendste, Roheste und Unwürdigste. Inmitten aller dieser Ausfälle auf ihn blieb seine ruhige Haltung stets die gleiche. Hier ein ächter Philosoph, verschmähte er beständig, Waffen zu gebrauchen, welche seiner Gesinnungen, seiner Vorzüge und des Publikums unwürdig waren. Und so hat auch das Publikum, billig wie immer . . . . . der Eigenart seiner Seele und dem Adel seines Benehmens Verehrung bewiesen" [2]. Wir bewundern die Willenskraft des Genfer Bürgers. Er schreibt eine Antwort auf Rameau's „Erreurs" von überwältigender Beredsamkeit, aber er lässt sie unvollendet liegen, weil es ihm widersteht, unter dem Dictate der Leidenschaft zu schreiben. Jetzt hat er das „Examen de deux principes" vollendet. Herr geworden über seine stürmische Erregung, seinen Zorn und Ingrimm,

---

[1]) Oeuvres. VI. 203—216.

[2]) Les trois siècles de la littérature françoise etc. par M. l'abbé S(abatier) de Castres. III. 429. 430.

seinen Schmerz und seine Rachsucht, hat er von Anfang bis zu Ende den Inhalt rein sachlich gestaltet; das Buch ist reich an neuen und nützlichen Ideen, die Form bis in das Kleinste abgewogen und abgemessen, der Stil edel und vornehm: und der Verfasser legt auch dieses Manuscript wieder bei Seite. Es war ihm genug, mit dem „Examen de deux principes" den Beifall seines eigenen Geistes, und vielleicht noch mehr, die Befriedigung seines Gewissens erworben zu haben [1]). Ich möchte den zweiten Schriftsteller sehen, der einer solchen Selbstverleugnung fähig wäre. Rousseau beschloss, im „Dictionnaire de musique" seine Ansichten über den klingenden Körper und über das Verhältniss der Harmonie und Melodie mit Bezug auf die Lehren Rameau's vorzutragen [2]). Als es dazu kommen sollte, besann er sich abermals eines Besseren. „Meine Streitereien mit Herrn Rameau, erklärte er, sind für den Fortschritt der Kunst und folglich für den Zweck dieses „Dictionnaire" die nutzlosesten Dinge von der Welt" [3]). Besonders gedruckt liess er das „Examen" nie erscheinen, und erst 1764 hatte er nichts mehr dagegen, dass dasselbe in die Gesammtausgabe seiner Werke aufgenommen wurde.

Unter Schiller's Schriften findet sich eine Abhandlung „Ueber den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten", eine andere über „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet" und ein Buch „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen". Der erste, welcher die Identität des Schönen und Guten tiefsinnig und geistreich im achtzehnten Jahrhundert entwickelte, war der Genfer Philosoph. Und doch stellte gerade er den sittlichen Werth der Künste und Wissenschaften durchaus in Frage. Was er zur Ueberraschung des Jahrhunderts der Aufklärung im ersten Discours von Dijon allgemein aussprach, behandelte er acht Jahre später in der „Lettre à M. d'Alembert" mit besonderer Beziehung auf das Theater und mit besonderer Rücksicht auf die Republik Calvin's. Einen Theil dieses Werkes, der aber erst später und getrennt davon veröffentlicht worden ist, bildete die „Imitation théâtrale", eine Uebersetzung oder vielmehr Bearbeitung Platonischer Lehren. Beschäftigt mit dem Gesellschaftsideale im „Contrat social", mit dem Problem der Erziehung des Einzelmenschen im „Émile" und mit einem Gesammtbilde des Lebens in der „Nouvelle Héloïse": so hatte Rousseau keine Zeit und Stim-

[1]) Oeuvres. VI. 203. 204. Note.
[2]) Streckeisen-Moultou, Oeuvres et correspondance inédites etc. 341.
[3]) Oeuvres. VI. 335.

mung für die schöngeistigen Fragen der Poesie und Musik. Nur untergeordnet und nebenbei, aber auch hier wieder mit einer Fülle originaler Gedanken, sowie in allem Zauber der Sprache und des Stiles, wurden sie an geeignetem Platze im „Émile“ und in der „Nouvelle Héloïse“ aufgenommen. Was in der letzteren über Harmonie und Melodie, über Französische und Italienische Musik zu lesen ist, vergegenwärtigt uns einfach, klar und lebendig den tiefen principiellen Gegensatz zwischen Rousseau und Rameau [1]). Einem ganz neuen und für die Theorie der Tonkunst sehr wichtigen Momente aber begegnen wir auffallend genug in einer Anmerkung der „Imitation théâtrale“.

Zu den bedeutenderen Männern, deren Bekanntschaft Rousseau in Paris gemacht hatte, und die er auch noch zuweilen in Montmorency sah, zählte Herr de Boisgelou, Mitglied des Grossen Rathes. Das achtjährige Söhnchen desselben wurde wohl zum Dessert auf die Tafel gestellt und überraschte dann die Gäste durch sein virtuoses Geigenspiel [2]). Der Vater selber besass eine ungewöhnliche musikalische Bildung. „Vertieft in die Systeme der Tonkunst, berichtet Rousseau, entdeckte er, dass das Verhältniss der Quinte nur approximativ das von 2 zu 3 ist, und dass streng genommen, dies Verhältniss incommensurabel ist. Dank der Temperatur zeigt sich ein solches unleugbar auf unseren Klavieren, was gleichwohl nicht hindert, dass uns die also temperierten Quinten angenehm erscheinen. Nun, wo ist denn in einem solchen Falle die Bestimmtheit der Verhältnisse, die diese Quinten angenehm machen müsste?“ Hatte aber Rousseau schon in dem Artikel „Concordance“ der „Encyclopédie“ gezeigt, dass das Princip der Verhältnisse, worauf Rameau besonders das Vergnügen an der Harmonie begründete, gar nicht haltbar ist, so gab ihm die Entdeckung Boisgelou's einen neuen schlagenden Beweis dafür, und er war sicher, dass unsere ganze Harmonie eine barbarische und Gothische Erfindung ist, die nur im Laufe der Zeit eine nachahmende Kunst wurde. Durch die Gewohnheit könnte jedes noch so willkürliche System am Ende uns gar wohl gefallen [3]). An verschiedenen Stellen des „Dictionnaire de musique“ gedachte Rousseau der wissenschaftlichen Verdienste Boisgelou's, um zuletzt auch summarisch dessen musikalisches System darzustellen, „das Manuscript geblieben und

[1]) Oeuvres. IV. 87 u. s. w. Gerade dieser Abschnitt der Nouv. Hél. ist im Winter 1756/1757 geschrieben.

[2]) Oeuvres. VIII. 366. II. 119.

[3]) Oeuvres. I. 360 Note.

vielleicht bestimmt war, nie in seiner Vollständigkeit vom Publikum gesehen zu werden" [1]). Bereitwillig stellte das Mitglied des Grossen Rathes dem Genfer Bürger seine gründliche und werthvolle Gelehrsamkeit zur Verfügung. Sie bot ein Arsenal von Waffen gegen Rameau dar, und nichts desto weniger liess Rousseau Poeten und Musikanten gewähren und verblieb still für sich im Reiche seiner sittlichen und politischen Ideale.

Nur einmal juckte es ihm wieder in den Fingern, die Feder gegen den „ersten Musiker Frankreichs" zu ergreifen. Bei seinen Studien und Betrachtungen für die Abhandlung „Ueber den Ursprung der Ungleichheit" untersuchte der Philosoph auch den Ursprung der Sprachen. Er widmete dieser Frage eine ganze Reihe von Capiteln, die er aber schliesslich als zu ausgedehnt für den vorliegenden Zweck, unbenutzt liegen liess. Als Rameau im „Code de musique" 1760 seinen scholastischen und Gothischen Unsinn über die Entstehung und Entwickelung der Harmonie und sämmtlicher Wissenschaften und Künste auskramte, wurde Rousseau wieder an seine Aufzeichnungen von 1753 erinnert. Er überarbeitete sie, fügte einige Abschnitte über die Tonkunst hinzu und betitelte das Ganze: „Essai sur le principe de la mélodie", oder sich nachher genauer fassend: „Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale".

Ich habe hier nicht der Arbeiten zu gedenken, durch welche sich Rousseau den Anspruch auf einen grossen Namen in der Sprachwissenschaft verdient hat. Und so liegt auch der weitaus grösste Theil des „Essai sur l'origine des langues" ausserhalb des Bereiches unserer gegenwärtigen Betrachtungen. Nur wenige Seiten desselben beziehen sich auf die Musik. Aus der Fülle der Gedanken, die sie enthalten, hebe ich die folgenden hervor.

Mit den ersten Lauten bildeten sich die ersten Articulationen oder die ersten Töne je nach der Art der Leidenschaften, welche die einen oder die anderen eingab. Der Zorn entriss drohende Schreie, welche von der Zunge und dem Gaumen articuliert wurden: aber der Laut der Zärtlichkeit ist sanfter, ihm giebt die Stimmritze sein Gepräge, und dieser Laut wird ein Ton. . . . Unter dem glücklichen Himmel und in dem glücklichen Zustande, wo die Sprache entstand, war Sprache, Poesie und Musik eins. Die Leidenschaften redeten früher als die Vernunft, und darum kam die Prosa später als die Poesie.

---

[1]) Oeuvres. VII. 291. Vergl. 41. 239. 270.

Dichten und Singen aber, das wusste schon Strabo, gehörten eng und untrennbar zusammen. Es gab keine andere Musik als die Melodie, und keine andere Melodie als den variierten Ton des Wortes; die Accente formierten die Melodie, die Quantitäten formierten den Tact, und man sprach ebenso durch die Töne und den Rhythmus als durch die Articulationen und die Laute.

Aber nach den verschiedenen Bedingungen so des Bodens, des Klimas und der Natur überhaupt wie der geschichtlichen Entwickelung wandelt, wechselt und gestaltet sich mannigfach die menschliche Sprache. Eine Sprache, die nur Articulationen und Laute hat, kann Ideen wiedergeben, aber Empfindungen und sinnliche Vorstellungen wiederzugeben, dazu muss sie obendrein Rhythmus und Töne besitzen d. h. Melodie. In dieser glücklichen Lage war noch die Hellenische, die Französische ist es nicht mehr.

Auch in Griechenland folgte einer Epoche des Aufsteigens eine Epoche des Niederganges. Das Studium der Philosophie und der Fortschritt der Verstandesoperationen vervollkommeneten die Grammatik, aber sie raubten der Sprache jenen lebhaften und leidenschaftlichen Ton, der sie ehedem in ihrem Werden so sangbar machte. Zwischen dem Sprechen und dem Singen erweiterte sich mehr und mehr die Kluft; die Feinheit der Inflexionen wich der Berechnung der Intervalle, die Melodie, im Beginne ganz und gar an die Rede geknüpft, löste sich von ihr ab und gewann eine Sonderexistenz. Die Musiker, welche anfangs gleichsam unter dem Dictate des Dichters spielten, wurden davon unabhängig, und die Musik befreite sich von dem Texte. Bei den Römern findet die Griechische Tonkunst Eingang, aber sie können ihr nicht anders als schaden, da ihre Sprache klangloser und unmusikalischer als die Griechische ist. Endlich bricht mit der Völkerfluth der Barbaren die letzte Katastrophe herein. Die Künste und Wissenschaften werden vernichtet und mit ihnen die harmoniöse, ausgebildete Sprache, die ihr Organ war. Kaiser Julian verglich das Idiom der Gallier mit dem Quaken der Frösche. Im rauhen Norden entstanden, ohne jeden Wohllaut, arm an Maass und Rhythmus, gesprochen von Menschen, deren Stimme ohne Flexibilität war: so eignete sich die Sprache der mittelalterlichen Gallier mehr zum Schreien als zum Singen.

Die Harmonie ist die Erfindung und das Werk des Gothischen Zeitalters. Die Behauptung, dass in unserem Systeme dasjenige der Griechen vorhanden ist, klingt wie ein Hohn. Gleich die Tonleiter

der Griechen steht in vollem Gegensatze zu der unsrigen. Sie kannten die Mehrstimmigkeit gar nicht, und darum haben sie nichts mit den Accorden und mit der Harmonie zu schaffen: ihre Tongeschlechter und ihre Tonarten sind nicht harmonischer Art sondern melodischer Art. So weit sich ihre Tonkunst von der Rede entfernen mochte, sie entfernte sich nie so weit davon, dass sie ihren gemeinschaftlichen Ursprung mit der Sprache und Poesie vergass. Von diesem Ursprunge weiss das System der Harmonie gar nichts; ihr Wesen gründet sich auf die Action der Luft und auf die Erschütterung der Fibern, auf rein physikalische Vorgänge. Unsere Musik hat nicht nur aufgehört zu sprechen, sondern auch zu singen, und mit allen ihren Accorden und aller ihrer Harmonie gewinnt sie keine Macht über unsere Seele.

Nach der „Lettre sur la musique française“ soll die „wahre Musik rühren, gefallen, die süssesten Eindrücke der Harmonie in unser Herz tragen, eine nachahmende Kunst sein“ [1]).

Die Malerei und Sculptur, lehrte d'Alembert im „Discours préliminaire“ der „Encyclopédie“, von denen jeder Gegenstand, und die Architectur, von der die symmetrische Anordnungsweise der Natur nachgeahmt wird, reden am unmittelbarsten zu den Sinnen. Weniger an diese als an die Einbildungskraft wendet sich die Poesie, die vielmehr zu schaffen als nachzubilden scheint. Die Musik wirkt zu gleicher Zeit auf die Sinne und auf die Einbildung. Sie nimmt unter den nachahmenden Künsten den niedrigsten Rang ein, nicht weil sie ihre Objecte unvollkommener wiedergiebt, sondern weil sie bis jetzt auf eine zu kleine Zahl von Bildern sich beschränkt. Das liegt weniger an ihr als an denen, die sie pflegen. In ihrem ersten Werden vielleicht nur dazu bestimmt, Geräusch vorzustellen, ist sie eine Art von Sprache geworden, welche die verschiedenen Stimmungen, die verschiedenen Leidenschaften der Seele ausdrückt. Aber sie könnte nun viel weiter gehen und auch die Eindrücke und Wahrnehmungen der äusseren Sinnenwelt in ihr Bereich ziehen. Ein Gegenstand z. B., der unser Auge, und ein Geräusch, das unser Ohr erschreckt, sind zwei sehr verschiedene Dinge. Die Wirkungen beider auf unsere Seele lassen sich jedoch sehr wohl vergleichen. Der Musiker, der einen erschreckenden Gegenstand zu malen hätte, müsste in der Natur diejenige Art von Geräusch aufsuchen, die in uns so viel als möglich

---

[1]) Oeuvres. VI. 174.

die gleiche Empfindung wie jener Gegenstand hervorruft. „Gewiss erfordert das ein feines und tiefes Studium der Nüancen der Sinneswahrnehmungen, . . . aber ein Mann von Genie wird dieselben erfassen, ein Mann von Geschmack sie fühlen und ein Mann von Geist sie begreifen, während sie für die grosse Menge verloren sind. Jede Musik, die nichts malt, ist nur Geräusch, und ohne die Gewohnheit, die alles aus dem Geleise der Natur bringt (dénature), würde sie nicht mehr Vergnügen bereiten als eine ordnungslose und unverbundene Folge von harmoniösen und wohltönenden Worten. Es ist wahr, ein Musiker, der bestrebt ist alles zu malen, würde uns unter manchen Umständen Harmonie-Gemälde vorstellen, die für gewöhnliche Sinne nicht gemacht wären, allein daraus ergiebt sich nichts weiter, als dass man nach der Kunst, die Musik zu lernen, auch eine Kunst, sie zu hören, schaffen müsste“ [1]).

Rousseau fand diese Ideen „sehr richtig und sehr neu“. „In der That, schrieb er d'Alembert den 26. Juni 1751, eine sehr kleine Anzahl Objecte ausgenommen, besteht die Kunst des Musikers nicht darin, die Gegenstände unmittelbar zu malen, sondern die Seele in eine Stimmung zu versetzen, derjenigen ähnlich, in die uns das wirkliche Dasein derselben versetzen würde“ [2]).

Die Lehren des „Discours préliminaire“ waren auf einen fruchtbaren Boden gefallen. In dem Geiste des Genfer Bürgers erhielten sie eine solche Weite und Macht, dass sie für die gesammte Theorie und Praxis der Tonkunst von unvergänglicher Bedeutung wurden. Was Lessing in einer späteren Zeit durch seinen „Laokoon“ der Malerei und Poesie leistete, das leistete Rousseau vor ihm der Malerei und Musik. Hören wir ihn jetzt, wie er die Art und Weise und die Eigenart ihrer Nachahmung schildert.

Zweifelsohne, heisst es im „Essai sur l'origine des langues“ [3]), wird der Mensch durch die Eindrücke der Objecte auf seine Sinne bestimmt. Allein die sinnlichen Wahrnehmungen, vielleicht blos den Geschmack ausgenommen, afficieren uns nicht ausschliesslich als sinnliche Wahrnehmungen, sondern auch als Zeichen oder Bilder. Empfangen wir also von ihnen moralische Wirkungen, so müssen ihnen selber in solchen Fällen auch moralische Ursachen zu Grunde liegen. Die Empfindung, die ein Gemälde in uns erregt, kommt nicht von dem

[1]) Abgedruckt in den Oeuvres de M. d'Alembert. I. 80 u. s. w.

[2]) Oeuvres. X. 84 (wo aber nicht 1754, sondern 1751 zu lesen ist).

[3]) Oeuvres. I. 400 u. s. w.

Farben als solchen, und die Macht der Musik auf unser Herz kommt nicht von den Tönen als Tönen. Schöne Farben reizen das Auge, und Wohlklänge gefallen dem Ohr. Unsere Seele ergreifen sie nur, wenn sie Gegenstände darstellen und Leidenschaften ausdrücken. Mit dem vollendeten Wissen einer auf das Prisma gegründeten Farbenlehre besitzt man noch nicht die Malerei, und die blosse Kenntniss der Gesetze der Harmonie macht noch keinen Musiker. So wenig die Malerei die Kunst ist, auf eine dem Auge angenehme Weise Farben zu combinieren, so wenig ist die Musik die Kunst, auf eine dem Ohre gefällige Art Töne zu combinieren. Denn sonst würden die Malerei und die Musik zu den Naturwissenschaften und nicht zu den schönen Künsten gehören. Den Rang der letzteren erhalten sie einzig und allein durch die Nachahmung; d. h. die Malerei durch die Zeichnung und die Musik durch die Melodie.

Dass auch die schönste Farbenzusammenstellung an und für sich nichts nachahmt, das sieht jedermann. In der Musik muss Rousseau diese Ohnmacht der reinen Harmonie gewissen Leuten erst beweisen, und er legt dar, dass sie selbst den Donner, das Murmeln der Bäche, die Winde, die Stürme, alles, was von ihr allein abhängig erscheint, nur höchst dürftig durch einfache Accorde ausdrücken kann. „Was man auch thun möge, fährt der Philosoph fort, das blosse Geräusch spricht nicht zum Geiste; die Gegenstände müssen reden, um vernommen zu werden, auch die Laute der Natur müssen bei jeder Nachahmung durch eine Art Rede ergänzt werden. Man kann nicht einfach Geräusch durch Geräusch wiedergeben; wer Frösche quaken lassen soll, der muss das durch die Kunst des Gesanges thun; eine blosse brutale Nachahmung ist nichts; nachahmend soll man zugleich gefallen und rühren."

„Die Melodie, die Inflexionen der Stimme nachahmend, drückt die Klagen aus, den Schrei des Schmerzes oder der Freude, die Drohung, das Seufzen; alle der Stimme angehörigen Zeichen der Leidenschaften stehen zu ihrer Verfügung. Sie ahmt die Accente der Sprachen nach und die für gewisse Bewegungen der Seele bestimmten Formen des Ausdruckes: sie ahmt nicht blos nach, sie spricht, und ihre unarticulierte, aber lebendige, glühende, leidenschaftliche Sprache hat hundert Mal mehr Energie als das gewöhnliche Wort. Daraus entspringt die Gewalt der musikalischen Nachahmungen, daraus entspringt die Herrschaft der Melodie über fühlende Herzen." Nicht blosse Töne sondern Zeichen, nicht physische sondern moralische Ursachen be-

dingen die Wirkungen der Musik. „Aber ich täusche mich sehr, oder in diesem Jahrhundert, wo man sich anstrengt, den menschlichen Empfindungen alles Moralische zu nehmen, wird die neue Philosophie ebenso verhängnissvoll für den guten Geschmack wie für die Tugend." „Es giebt keine Absurdität, für die bei der Betrachtung der schönen Künste nicht die Physik Veranlassung geworden wäre. Bei der Analyse des Tones werden dieselben Verhältnisse wie bei derjenigen des Lichtes gefunden, und flugs greift man diese Analogie auf, ohne sich durch Erfahrung und Vernunft beïrren zu lassen. Der Systemgeist wirft alles untereinander, und da man nicht für die Ohren malen kann, so beschloss man für die Augen zu singen." Der Jesuit Castel construierte das Augenklavier, und der Musiker Rameau forderte für diese Idee die allgemeine Anerkennung.

Die Farben in ihrer Pracht sind alle zumal da und immerfort da. Aber die Töne folgen einander, und ihnen eignet die Bewegung. Das Licht verleiht die Farben. „Jede Materie ist gefärbt", oder wie Schiller das ausdrückte: „die Sonne duldet kein Weisses". „Dagegen, erörtert nun Rousseau weiter, erzeugt die Natur wenig oder gar keine Töne. Um sie hervorzubringen, bedarf es der lebenden Creaturen. Die Vögel pfeifen, der Mensch allein singt, und man kann weder Gesang noch Musik hören, ohne sich alsbald zu sagen: „hier ist ein zweites fühlendes Wesen". Das Gebiet der Malerei ist der Raum, das Nebeneinander; das Gebiet der Musik ist die Zeit, das Nacheinander. Wenn jedoch der Maler nur darstellen kann, was gesehen wird, so kann der Musiker auch das malen, was nicht gehört wird, und seine Kunst, welche durch die Bewegung in die Erscheinung tritt, kann sogar die Ruhe schildern. Der Schlaf, die Stille der Nacht, die Einsamkeit, ja das Schweigen werden Gemälde der Musik. Man weiss, dass das Geräusch den Effect des Schweigens und das Schweigen den Effect des Geräusches hervorbringen kann: so schläfert uns der eintönige Vorleser ein, und bei seinem Aufhören erwachen wir. Aber die Musik verfährt doch viel innerlicher mit uns, indem sie durch einen Sinn Affectionen erzeugt, die denen ähnlich sind, welche ein anderer Sinn erregen kann; und da der Bezug blos merkbar sein kann, wenn der Eindruck stark ist, so vermag die Malerei, als welche dieser Kraft ermangelt, der Musik ihrerseits nicht wieder mit Nachahmungen zu dienen, wie sie diese ihr entnimmt. Die ganze Natur liege im Schlummer, derjenige, der sie betrachtet, schläft nicht, und die Kunst des Musikers besteht darin, dem nichtfühlenden Bilde des

Gegenstandes das Bild der Bewegungen zu substituieren, die durch die Gegenwart des ersteren im Herzen des Beschauers erweckt werden. Er wird nicht allein das Meer aufwühlen, die Flammen eines Brandes entfachen, Bäche dahingleiten, Regen fallen, Ströme anschwellen lassen: er wird auch den Schrecken einer grausigen Oede malen, die Mauern eines unterirdischen Kerkers schwärzen, den Sturm beruhigen, den Aether rein und still machen und vom Orchester aus über die Waldeshaine eine neue Frische verbreiten. Nicht direct wird er diese Dinge vergegenwärtigen, sondern er wird in der Seele eben solche Empfindungen hervorrufen, wie wir sie haben, wenn wir die wirklichen Dinge schauen"[1]).

Als sich Rousseau zum ersten Waffengange mit Rameau anschickte, zitterte und bebte er vor Leidenschaft. Er trat wieder zurück, um sich zu beruhigen und zu sammeln. Erst hierauf unternahm er mit dem „Examen" den Angriff auf die beiden Hauptprincipien des Gegners. Der „Essai sur l'origine des langues" aber bekümmert sich scheinbar gar nicht mehr um Rameau; nirgends wird hier der Name desselben genannt, und nirgends sein „Code de musique" erwähnt. Still und zurückhaltend, überliess es der Verfasser dem Leser, sich für seine historisch-philosophischen Studien oder für Rameau's kindische Dogmen zu entscheiden.

Im Sommer 1761 sprach Rousseau über den „Essai" mit Malesherbes, der ihn in Montmorency besuchte. Der oberste Vorsteher der Censurbehörde Frankreichs schriftstellerte selbst und interessierte sich wohlwollend, einsichtig und hochherzig für die Litteratur und die Litteraten. Den Genfer Bürger, den er besonders liebte und ehrte, versicherte er sogleich, dass er den „Essai" nicht nur als Censor sondern auch als Freund lesen würde. Rousseau übersandte ihm bald darauf durch Frau von Luxembourg die erwähnte Schrift und bemerkte dazu in einem Briefe: „Ich denke nicht, dass diese Schreiberei den Druck für sich allein ertragen kann, aber vielleicht kann sie es in einer Gesammtausgabe meiner Werke unter der Gunst der anderen Sachen. Allerdings wünschte ich wohl um Rameau's willen, dass eine besondere Veröffentlichung möglich wäre, da er fortfährt, gemein auf mich loszubelfern; aber die Ehre einer directen Widerlegung, auf die er so lüstern ist, soll ihm doch nicht vergönnt werden. . . . Entscheiden Sie gefälligst; Ihr Urtheil wird mir in jeder Hinsicht Gesetz sein."

[1]) Oeuvres. I. 395—407. Vergl. VII. 140. 141. 210.

Malesherbes ersah gleich, dass er ein Werk vor sich hatte, welches mit allem Ernst gelesen sein wollte, und dessen Würdigung mehr Gelehrsamkeit und Philosophie erforderte, als er sich zutraute. In diesem Sinne äusserte er sich zu dem Verfasser. Zugleich erklärte er ihm, dass er an dem „Essai“ dasselbe Vergnügen wie an seinen anderen Schriften fände, und bat ihn wiederholt und angelegentlich, das Werk auf der Stelle und für sich erscheinen zu lassen; die Gesammtausgabe stände noch in ungewisser Ferne, und er würde ein grosses Unrecht thun, wenn er dem Publikum eine so anziehende wie nützliche Schrift vorenthielte [1]).

Wer sollte nun nicht erwarten, dass der Verfasser diesem Entscheid und Wunsche gemäss verfahren wäre? Er that es nicht. Höchst sonderbare Befürchtungen für das Schicksal seines „Émile“, der damals, Spätherbst 1761, unter der Presse war, versetzten ihn in eine grenzenlose Aufregung. Für jeden anderen Gegenstand wurde er absolut gleichgiltig und unempfänglich. Seine Angst und sein Verdacht erwiesen sich als Einbildung. Der „Émile“ trat ganz nach seinem Plan und Willen in die Oeffentlichkeit [2]). Aber kaum dass dies geschah, so erfolgte das Verdammungsurtheil der Staatsbehörden. Rousseau musste fliehen. Seine Hoffnungen auf Genf wurden getäuscht, Bern verschloss ihm sein Gebiet, und erst der grosse Friedrich von Preussen eröffnete ihm ein Asyl in seinem Fürstenthume Neuchâtel. Hier, zu Motiers im Val-de-Travers, doch nicht vor 1763 dachte der Philosoph wieder an seinen „Essai sur l'origine des langues“. Er wollte ihn in einem Bande zusammen mit der „Imitation théâtrale“ und dem „Lévite d'Éphraïm“ herausgeben [3]). Aber er stand davon wieder ab, als seine Neuchâteler Freunde in der zweiten Hälfte des Jahres 1764 den Beschluss fassten, eine Prachtausgabe aller seiner Werke zu veranstalten. Sie ist erst nach seinem Tode und grösstentheils durch andere Personen zu Stande gekommen, und bis dahin blieb der „Essai“ nebst mehreren anderen Schriften der Leserwelt verborgen.

---

[1]) Rousseau à M. Malesherbes, le 29 septembre 1761. — Malesherbes à M. Rousseau, le 25 octobre 1761 und le 18 novembre 1761. Handschriften der Bibliothèque nationale zu Paris. Nouvelle acquisition. No. 1183. — Anhang No. 7b.

[2]) Rousseau à M. Malesherhes, le 20 novembre 1761. Handschriften der Bibliothèque nationale zu Paris a. a. O. — Anhang No. 7b.

[3]) Anhang No. 7a.

Capitel 6.

Der „Dictionnaire de musique“.

D'Alembert und Diderot empfahlen Rousseau's Artikel für die „Encyclopédie“ im „Discours préliminaire“ und nahmen sie später gegen Rameau's Verunglimpfungen in Schutz. Grimm wies in der „Lettre sur Omphale“ anpreisend auf sie hin, und wenn er in seiner Correspondenz auch schrieb, dass sie vielleicht nicht geläutert und vertieft genug wären, so bemerkte er doch zugleich, dass sie weder Rameau noch irgend ein anderer Mensch besser gemacht hätte[1]). Das „Journal des Sçavans“ sprach mit Bewunderung davon, und das Publikum nahm sie dankbar auf. Nur der Verfasser selber war niemals damit zufrieden. Im Einzelnen half er den Artikeln bei der Correctur der Druckbogen nach, so gut es gehen wollte[2]). Aber was nutzten am Ende alle solche Flickereien! Bereits im Jahre 1753 fasste der Genfer Bürger den Entschluss, die ganze Arbeit auf Grundlage seines Brouillon umzugestalten[3]). Im Herbste 1754 wusste sein Landsmann François Grasset, der Buchhändler in Lausanne war und eben in Paris verweilte, dass das „Dictionnaire de musique“ zum Drucke fertig gestellt würde[4]). „Ich sitze über einem „Dictionnaire de musique“, schrieb Rousseau den 3. Januar 1755 an den Verleger Rey in Amsterdam, damit er nächsten Sommer unter die Presse kommen kann.“ Er wäre nicht abgeneigt, ihm denselben zu überlassen, falls der Druck seines „Discours sur l'inégalité“ gut bei ihm ausfiele. „Indessen, schloss er, wird das Buch seinen Hauptabsatz wahrscheinlich in Frankreich haben, und da seinem Erscheinen hier nichts im Wege steht, so würde es mir, sobald Sie irgendwelche Gleichgiltigkeit dagegen zeigen, gar nicht unangenehm sein, es hier unter meinen Augen herauszugeben“ [5]). Aber das neue Werk erforderte viel mehr Mühe und Zeit, als Jean-Jacques sich vorgestellt hatte. Rameau's „Observations sur notre instinct pour la musique“ von 1754 hatten ihn sehr

---

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. III. 129.

[2]) Oeuvres de d'Alembert. IV. 399 (Préface du troisième tome de l'Encyclopédie. 1753).

[3]) Oeuvres. XI. 205.

[4]) M. Grasset à M. Rousseau, le 21 mars 1765. Originalbrief in der Bibl. zu Neuchâtel.

[5]) Bosscha, Lettres inédites de J.-J. Rousseau à Marc Michel Rey. p. 11.

kühl gelassen. Da erschienen im Sommer 1755 dessen „Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie“, ein Pamphlet, dessen gemeine Angriffe seinen Zorn entflammten. Wir sahen, wie er die Feder ansetzte. Was er auch von seinen Artikeln halten mochte, gegen Rameau glaubte er sie noch immer vertreten zu können. „Sogar der befähigste Autor, schrieb er, der sicher sein kann, ein gutes Wörterbuch zu verfassen, kann nicht sicher sein, dass er darin keinen Fehler macht“[1]). Und später: „Ich bin ... weit entfernt, meine Encyclopédie-Artikel vertheidigen zu wollen; aber niemand sollte doch damit zufriedener sein als Herr Rameau ... niemand in der Welt ist damit unzufriedener als ich selber“[2]). Dabei dachte Rousseau nicht an die Lobeserhebungen, die er gelegentlich seinem Gegner spendete[3]), oder an den Tadel, den er von diesem erfuhr. Etwas ganz Anderes gab er zu verstehen. Die schöne Huldigung und der grosse Dienst, die er Rameau erwies, bestanden darin, dass er auf dessen Musiksystem seine Artikel von 1748 und 1749 aufbaute. Inzwischen aber erkannte er sowohl durch eigene Studien als aus den Schriften anderer Theoretiker die Haltlosigkeit eines solchen Fundamentes und damit die wahren Schäden und Gebrechen seiner eigenen Arbeit. Dem Uebel abzuhelfen, blieb nichts weiter übrig, als das alte Werk niederzureissen und ein neues aufzuführen, bei dem er übrigens das wirklich gute Material erst recht zur Geltung bringen konnte. Hierzu entschlossen, konnte der Genfer Bürger auf eine Polemik verzichten, bei der es immer nur auf isolierte Einzelheiten ankam, und die Fülle seiner Kräfte und Talente dem „Dictionnaire de musique“ zuwenden. Ein literarischer Kämpfer sonder Gleichen, hätte er durch die Genialität seines Witzes und durch seine wunderbare Beredsamkeit ganz Frankreich für sich erobern können: er zog es in reiner Hingabe an die Sache vor, ein grosses Buch ernster und schwerer Fachgelehrsamkeit zu schreiben. Man sollte meinen, er hätte alles daran gesetzt, damit dasselbe so rasch wie möglich auf den Markt käme; aber weil er nicht auf den Augenblick wirken, sondern für die Dauer schaffen wollte, so beïrrte es ihn nicht im Geringsten, wenn darüber Jahre auf Jahre verstrichen. Mitten unter Künstlern und Schriftstellern lebend, konnte er sich gar nicht genug damit thun, immer wieder die einen

---

1) Anhang No. 6a.

2) Oeuvres. VI. 204.

3) Vergl. in der Encyclopédie die Artikel: Accompagnement, Accorder, Chiffrer.

und die anderen zu consultieren. Jeder neuen literarischen Erscheinung widmete er seine Aufmerksamkeit, und zugleich eifriger und gründlicher als je arbeitete er wieder in der königlichen Bibliothek, wo ihn abermals der Abbé Sallier nicht nur alle Bücher und Manuscripte beschaffte, sondern auch mit seinem Geiste und Wissen unterstützte. So verfloss der Winter von 1755 auf 1756. Im Frühlinge zog Rousseau hinaus in die Ermitage von Montmorency, die ihm die Freundschaft der Madame d'Épinay zu einem anmuthenden Asyle eingerichtet hatte. Probleme der Politik und Geschichte, der Moral und Philosophie beschäftigten seinen Geist. An die vielen Pläne, mit denen er sich schon in Paris trug, reihten sich draussen in der Einsiedelei noch viele andere, die in seinem Innern von selber hervortraten, oder die ihm durch äussere Veranlassungen aufgedrängt wurden. Er war der Meinung gewesen, den „Dictionnaire de musique“ als eine gelehrte, ja mechanische Arbeit in jeder Stimmung und namentlich an Regentagen auf seinem Zimmer bequem fortführen zu können. Zahlreiche Werke der königlichen Bibliothek hatte er zu diesem Zwecke ausgezogen; einige andere nahm er jetzt mit auf das Land[1]. Im April 1756 erschien der 6. Band der „Encyclopédie“, dessen Avertissement gleichsam officiell der Leserwelt den „Dictionnaire de musique“ ankündigte. Ohne Frage hielt auch Rousseau damals dessen Vollendung für eine Sache von nur noch wenigen Monaten. Aber er hatte sich stark verrechnet, und er musste sich in der Ermitage bald gestehen, dass er gerade zur raschen und guten Herstellung dieses Werkes Paris mit seinen Bücherschätzen und seinen gelehrten Kreisen niemals hätte verlassen dürfen. Auf die räumliche Trennung von seinen Freunden folgte nur zu bald erst die innere Entfremdung und dann der vollständige Bruch. Ende 1757 räumte er die Ermitage und bezog eine andere Wohnung bei Montmorency, wo er anstatt mit Philosophen und Schöngeistern mit Mitgliedern der höchsten Aristocratie verkehrte. Von der Entwickelung und den Fortschritten der musikalischen Theorie und Kunst erfuhr er wenig oder gar nichts[2]. Vor allen Dingen aber gewannen andere Gegenstände immer wieder die Oberhand über seinen Geist. So entstanden damals die verschiedenartigsten Schriften und vornehmlich die „Lettre à M. d'Alembert sur son article Genève“, die „Nouvelle Héloïse“, der

[1]) Oeuvres. VIII. 293.
[2]) Oeuvres. VI. 323.

„Émile“ und der „Contrat social“, bis er 1762 zur Flucht aus Frankreich gezwungen wurde. Allerdings vergass Rousseau trotzdem nie gänzlich seinen „Dictionnaire“. Aber die zu langen Zwischenräume, klagte er, die zwischen den verschiedenen Wiederaufnahmen meiner Arbeit lagen, liessen mich alle meine Ideen verlieren; ich musste jedes Mal wieder von vorn anfangen, und kaum war ich im Zuge, so sah ich mich von Neuem gezwungen, an dringendere Dinge zu denken“ [1]). Die Schwierigkeiten häuften und steigerten sich, und während der Genfer Bürger daran verzweifelte, das erforderliche Wissen sich anzueignen, fühlte er, dass sein leidenschaftliches Interesse für die Sache erkaltete [2]). Er glaubte nicht mehr an die Möglichkeit, das Ideal, wie es ihm zuerst vorschwebte, zu erreichen. Aber weil er trotzdem von dem Nutzen seines Werkes überzeugt blieb, so wollte er auch das Begonnene abschliessen. Der Buchhändler Guy, Vertreter der Pariser Firma Duchesne, dem er das Manuscript noch in Montmorency zeigte, konnte gar nicht anders denken, als dass er eine Arbeit beendigen würde, die schon so sehr fortgeschritten wäre, und die ihm alle Ehre machen müsste [3]).

Sowie Rousseau durch die Güte des Lord Marishal Keith unter dem Schutze Friedrichs d. G. als des Fürsten von Neuchâtel und Valengin eine Zufluchtsstätte in Motiers-Travers gefunden hatte, nahm er auch sein „Dictionnaire“ wieder vor. Anfangs Juni 1763 meinte er in 4 bis 5 Monaten damit fertig zu sein, worauf er dann freilich noch das Ganze in's Reine schreiben wollte [4]). Aber glatt und in einem Zuge verlief das Geschäft keineswegs; es wurde vornehmlich durch die Abfassung der „Lettre à M. Beaumont“ und der „Lettres écrites de la Montagne“ unterbrochen. Erst am 20. December 1764, an dem Tage, wo Rousseau die Vorrede unterzeichnete, war der „Dictionnaire de musique“ endlich zum Abschluss gebracht [5]). „Er ist die Frucht einer Arbeit von 16 Jahren, schrieb der Verfasser an Guy, und nicht um die Krone der ganzen Erde möchte ich ihn noch einmal beginnen“ [6]).

---

[1]) Anhang No. 6b.

[2]) Ebendort.

[3]) M. Guy à M. Rousseau, Paris le 10 mai 1763. Originalbrief in der Bibl. zu Neuchâtel.

[4]) Oeuvres. XI. 69. Anstatt an Guy lassen alle Ausgaben die Briefe Rousseau's an Duchesne addressiert sein.

[5]) Oeuvres. VI. 326.

[6]) Oeuvres. XI. 185.

Die Herausgabe des Werkes war bereits den 6. Februar 1763 der Firma Duchesne im Vertrauen vorgeschlagen und natürlich mit Freuden angenommen worden [1]): „Ich betrachte die Sache als abgemacht, erklärte Guy dem Autor am 20. Junius 1763; Sie regeln die Bedingungen, und ich werde sie unterschreiben" [2]). Aber kein Buchhändler hörte oder witterte etwas von dem Buche, ohne dass er seine Dienste angeboten hätte. So meldete sich, freilich viel zu spät, den 21. März 1765 jener François Grasset von Lausanne [3]). Einen dritten Verleger wusste David Bourgeois am 9. December 1764 zu empfehlen [4]). Vor allen anderen jedoch begehrte die Neuchâteler Gesellschaft, welche eine Gesammtausgabe der Werke Rousseau's plante, auch den „Dictionnaire de musique". Der Verfasser aber gestand ihnen nichts weiter zu als die zwei Artikel „Musique" und „Opéra" [5]). Bereits am 5. Junius 1763 hatte er der Pariser Handlung versprochen, sich mit seinem Werke an keine andere zu wenden, und am 2. December 1764 wiederholte er Guy: „Sie haben den Vorzug, und ich erwarte nur Ihre Antwort, um Ihnen das Manuscript zu schicken, sofern es Ihnen unserer Abmachung gemäss passen wird" [6]). Als er jedoch in der Antwort [7]) nicht die gehoffte Wärme zu bemerken glaubte, so schrieb er Guy, was er schon einmal 1755 Rey geschrieben hatte: „Der „Dictionnaire" könnte auch in der Gesammtausgabe gedruckt werden; die Herren bedrängen mich sehr, und es würde sogar ganz gut sein, wenn der Setzer und Drucker unter meinen Augen arbeiteten." Gleichwohl formulierte Jean-Jacques in demselben Briefe vom 16. December 1764 seine Forderungen. Man denke aber ja nicht, dass er alles mögliche Schöne über sein Buch vorbrachte! Zwei Jahre vorher, beim ersten Anerbieten, hatte er gesagt: „Mein Buch ist kein Modebuch, doch nothwendig für die Musiker und muss zu allen Zeiten Absatz haben" [8]). Jetzt im entscheidenden Augenblicke erklärte er Guy: „Mein „Dictionnaire" ist ein Werk voller Fehler,

---

[1]) Oeuvres. XI. 35. — Guy à M. Rousseau, le 10 mai 1763. Originalbrief in der Bibl. zu Neuchâtel.

[2]) Guy à M. Rousseau, le 20 juin 1763. Originalbrief. Ebendort.

[3]) Grasset à M. Rousseau, le 21 mars 1765. Originalbrief. Ebendort.

[4]) Bourgeois à M. Rousseau, le 9 décembre 1764. Originalbrief. Ebendort.

[5]) Handschriftlicher Contract. Ebendort.

[6]) Oeuvres. XI. 179.

[7]) Guy à M. Rousseau, le 8 décembre 1764. Originalbrief in der Bibl. zu Neuchâtel.

[8]) Oeuvres. XI. 35.

da ich es fern von allen Hilfsmitteln und schon überdrüssig des Gegenstandes, vollendet habe. Aber .... die Zeit, die ich darauf verwendete, muss bezahlt werden. Passt es Ihnen, sich damit zu befassen, so haben Sie die Wahl zwischen zwei Bedingungen: entweder Sie bezahlen 200 Louisd'or in drei gleichen Raten, und zwar die erste nach Empfang des Manuscriptes und die beiden anderen je nach Ablauf eines Jahres, — oder Sie bezahlen mir 100 Louisd'or bei Empfang des Manuscriptes und eine sichergestellte Lebensrente von 300 Francs. Bei meinem Zustande ist die zweite Bedingung vielleicht nicht übertrieben klug, aber schon so lange Zeit leidend und mich dahinschleppend, weiss ich doch nicht, wenn die Vorsehung über mich beschliessen wird, und daher will ich mir auf jede Möglichkeit hin die traurige Aussicht verschliessen, eines Tages kein Brot mehr zu haben“ [1]). Dem Verleger war alles recht: „Was die Geldfrage betrifft, erklärt er Rousseau, so lasse ich Sie ganz Herr darüber sein“ [2]). Rousseau entschied sich am 30. December für die erste der beiden Bedingungen, die er vorgeschlagen hatte [3]). Als er aber Anfang März 1765 auf die Nachricht antwortete, dass sein Manuscript am 23. Februar glücklich in Paris eingetroffen wäre [4]), so bat er, die zweite Hälfte des Honorars als Jahresrente von 300 Francs auszuzahlen [5]). Denn inzwischen war er in die unglückseligste Lage gekommen. Seine Feinde, denen Voltaire, ohne sich zu nennen, die Feder führte, entwarfen dem Publikum heimtückisch, gemein und erbarmungslos ein Schandbild seines Characters, seines Lebens und seiner Vergangenheit. Gleichzeitig verketzerte ihn die protestantische Geistlichkeit der romanischen Schweiz, und der Pfarrer von Motiers, angestachelt von Genfer Pastoren [6]), entflammte gegen ihn den Fanatismus des Pöbels. Trotz Friedrich's von Preussen war der Verfasser der „Lettres de la Montagne“ in seinem Asyle nicht mehr sicher. Da schien ihm denn der gefürchtete Augenblick nahe, wo seine Existenzmittel aufhörten. Der Umzug von Paris hatte Rousseau viel gekostet, das Leben in Motiers

---

[1]) Oeuvres. XI. 184. 185.

[2]) Guy à M. Rousseau, le 24 décembre 1764. Originalbrief in der Bibl. zu Neuchâtel.

[3]) Oeuvres. XI. 188.

[4]) Guy à M. Rousseau, le 23 février 1765. Originalbrief in der Bibl. zu Neuchâtel.

[5]) Oeuvres. XI. 226.

[6]) Fritz Berthoud, J.-J. Rousseau au Val-de-Travers und J.-J. Rousseau et le pasteur de Montmollin.

war theuer, und nun vereitelten die Gegner das Zustandekommen der Neuchâteler Ausgabe seiner Werke, mit derem Erlös er sein Dasein fristen wollte[1]). Wohl standen ihm die Börsen Dupeyrou's, d'Ivernois' und aller seiner Freunde offen, und hatte sich längst der Lord Marishal Keith zu jeder Fürsorge für ihn erboten[2]). Aber wie hätte sich das der stolze, unabhängige Sinn des Philosophen gefallen lassen können! Seinen Geist umschattete mit dunkeln Schwingen die Verzweifelung. „Unter all den Kümmernissen meines Lebens, schrieb er an Guy, habe ich nicht dasjenige, eine lange Zukunft befürchten zu müssen. Doch zu den möglichen Dingen gehört immerhin ein langes Leben auch mitten unter Kümmernissen und Körperleiden, und die Idee, vor Hunger zu sterben, oder die noch schlimmere Idee, eines Tages das Brot des Almosens zu essen, ist mir zu unerträglich, um sie dulden zu können“[3]). Clairaut, dem Censor seines Buches, klagte er in demselben Tone: „Es ist eine sehr schlechte Rhapsodie, die ich vor mehreren Jahren unter dem Titel „Dictionnaire de musique“ compilierte, und die ich heute veröffentlichen muss, um Brod zu haben. In dem Strome des Unglückes, der mich dahinreisst, bin ich ausser Stande, die Durchsicht vorzunehmen. Ich weiss, dass er voll Irrthümer und Schnitzer ist. Wenn irgend ein Interesse für den unglücklichsten der Menschen Sie bewegen könnte, sein Werk etwas aufmerksamer als das eines Anderen anzusehen, so würde ich Ihnen von Herzen verpflichtet sein .... Wenn Sie geruhen, mit ihm wie mit Ihrem Eigenthum zu verfahren, zu ändern, zuzufügen, abzuschneiden, so würden Sie ein Werk sehr nützlicher Barmherzigkeit üben, für das ich Ihnen sehr dankbar wäre[4]).

Man mag sich selber vorstellen, welchen erschütternden Eindruck solche Briefe auf ihre Empfänger machten. Guy stellte sofort Wechsel auf die 100 Louisd'or aus, die der Autor des „Dictionnaire“ unmittelbar nach Eingang des Manuscriptes zu erhalten hatte. Dann liess er, da er selbst nur stiller Theilhaber am Geschäfte war, der Wittwe Duchesne den Contract unterfertigen, wonach die Rente auf alle ihre jetzigen und späteren Besitzthümer hypothekisiert und als mit dem 1. Januar

---

[1]) Oeuvres. IX. 45. 46. 57.

[2]) Oeuvres. XI. 240. 242.

[3]) Oeuvres. XI. 226.

[4]) Oeuvres. XI. 225. 226. Der Brief an Clairaut war auf Guy's Wunsch geschrieben und in den Brief an Guy eingelegt. (Guy à M. Rousseau, le 10 janvier und le 23 février 1765. Originalbriefe in der Bibl. zu Neuchâtel.)

1765 beginnend angenommen wurde. Ueberdies schickte er an Rousseau noch einen Wechsel von 1200 Francs auf das Bankhaus Rougemont mit der Bemerkung, dass auch diese Summe ihm gehörte [1]). Aber der stolze Unwille des Philosophen sträubte sich gegen die Annahme der Summe. Brief um Brief wurde darüber gewechselt. Rousseau war empfindlich, gereizt, heftig [2]). Guy rechtfertigte sich jedoch damit, dass die Ausgabe der Werke Rousseau's, welche unter der Leitung des Abbé La Porte bei der Wittwe Duchesne veranstaltet worden wäre, über alle und jede Erwartung viel eingetragen hätte, und dass dafür das Geschenk noch viel zu mässig sein würde. Ausserdem, so wurde bemerkt, druckte die Firma Rousseau's Erklärung über den ihm zugeschriebenen „Brief an den Bischof von Auch“ und verdiente dabei abermals Geld [3]). Allein den Philosophen konnte nichts beschwichtigen. Monate verflossen darüber. Erst im August fügte er sich, und noch widerwillig genug. Gegen ein Geldgeschenk, das dann gleich darauf für Therese Levasseur eintraf, durfte er nichts sagen, und musste er sich einfach in derem Namen bedanken [4]).

Auch der Censor Clairaut that für Rousseau, was in seiner Macht stand. Er beschleunigte die Ertheilung der Druckerlaubniss für den „Dictionnaire“; schon am 16. Mai konnte sie der Verlagshandlung zugestellt werden [5]). Nur ein paar Stellen, einen Seitenhieb auf die Administration der Oper und eine Anmerkung zu dem „Cantique des Cantiques“, hatte Clairaut gestrichen, um nicht, wie er sich den 25. April bei Rousseau entschuldigte, selber als Censor gestrichen zu werden [6]). Der wohlgesinnte und berühmte Gelehrte schied am 17. Mai aus dem Leben. Er war von Allen geliebt, die ihn kannten, und auch in den „Confessions“ ist ihm ein Denkmal der Zuneigung und Verehrung errichtet worden [7]). Die Pariser Gesellschaft sprach von der Noth und Bedrängniss, in welcher der Verfasser des „Émile“ wäre. Verschiedene Leute wollten bei d'Alembert und bei Anderen Briefe gelesen haben, worin er klagte, dass er des Brotes ermangelte.

---

[1]) Guy à M. Rousseau, avril 1765. Originalbrief in der Bibl. zu Neuchâtel.

[2]) Oeuvres. XI. 245 u. s. w. 251.

[3]) Guy à M. Rousseau, le 30 mai 1765 und le 2 juillet 1765. Originalbrief in der Bibl. zu Neuchâtel.

[4]) Oeuvres. XI. 274. 275.

[5]) Guy à M. Rousseau, le 4 juin 1765. Originalbrief in der Bibl. zu Neuchâtel.

[6]) Clairaut à M. Rousseau, le 25 avril 1765. Originalbrief. Ebendort.

[7]) Oeuvres. VIII. 368 u. IX. 22.

Rousseau, der davon hörte, wurde sehr ärgerlich. „In einem Lande, beruhigte ihn Guy, wo Alles gegen Sie den Krieg erklärt zu haben scheint, darf Ihnen auch so etwas nicht auffallen“ [1]). Thatsächlich verhielt sich aber die Sache so, dass Clairaut und vielleicht auch Guy selber aus Mitleid und Wohlwollen den Brief, den sie von Rousseau erhielten, jedem zeigten, dem sie ein Herz für den unglücklichen Mann zutrauten. So sah ihn auch der Engländer Hume. Er wäre gern bereit gewesen, dem Genfer Philosophen einen Beweis der Freundschaft zu geben, die er ihm im Juli 1762 angetragen hatte [2]). Die vorliegenden Umstände eigneten sich wenig dafür, aber bald genug sollte sich ihm eine Gelegenheit darbieten.

Rousseau musste vor seinen Feinden aus Motiers weichen. Auf der Petersinsel im Bieler See gönnte ihm die Berner Regierung nur eine kurze Rast. Auch nicht in Biel selbst, überhaupt nirgends in der Schweiz durfte er bleiben. Von verschiedenen Seiten her wurden ihm Zufluchtsstätten eröffnet. Friedrich der Grosse liess ihm Potsdam vorschlagen. Der Verfasser des „Contrat social“ zog es vor, unter Hume's Schutz nach England zu gehen. Im Januar 1766 traf er dort ein. Wenige Monate später erfolgte sein Bruch mit Hume. Für den Scandal, der dadurch verursacht wurde, interessierte sich ganz Europa, „als ob zwei Grossmächte einander den Krieg erklärt hätten“. Viel schrecklicher als im Frühlinge 1765 packte jetzt der düstere Wahn den Genfer Philosophen, quälte ihn Monate lang und liess nur eine Weile von ihm ab, um 1767 zum dritten Male mit erneuter und gesteigerter Macht seine Krallen in ihn einzuschlagen. Besessen von dem unheilvollen Dämon, floh Rousseau in Nacht und Unwetter, ein anderer König Lear, durch das Land hin nach der Küste. Er wollte hinüber fahren auf das Festland, aber fürchterlich wüthete der Sturm, und seinem Geiste erschienen da auch die Elemente im Bunde mit seinen Feinden. Erst auf Frankreichs Boden athmete er wieder auf wie im Lichte und in der Freiheit. Er fühlte sich wie umgewandelt und

[1]) Guy à M. Rousseau, le 2 juillet 1765. Originalbrief in der Bibl. zu Neuchâtel.

[2]) Streckeisen-Moultou, J.-J. Rousseau, ses amis et ses ennemis etc. II. 275. — Exposé succinct de la contestation qui s'est élevée entre M. Hume et M. Rousseau etc. Londres (Paris) 1766. Hier stellt Hume die Vorgänge von 1765 sehr ungenau dar, und das in einer Weise, die seinem Charakter wenig Ehre macht. Die Observations sur l'Exposé succinct, die dagegen erschienen, zeigen nur geringe Sachkenntniss und erklären sogar Rousseau's Brief an Clairaut für falsch.

erlöst. Unter den Namen Renou bezog er im Junius 1767 eine Wohnung im Schlosse Trie, welche ihm die Huld des Prinzen Conti zur Verfügung stellte.

Schönere Manuscripte als diejenigen Rousseau's gelangten niemals vor die Augen der Schriftsetzer. Aber niemand stellte auch strengere Forderungen als er an die Correctheit und die künstlerische Vollendung des Druckes. Für den „Dictionnaire de musique“ musste ihm Guy versprechen, dass er ihm ungetheilt seine Sorge widmen, und dass er nur vorzüglichen Typographen und Stechern die Arbeit anvertrauen würde [1]). Das Papier sollte gut, und die Lettern sollten schön sein; ein Graveur, der sich zugleich auf Musik etwas verstände, sollte die 18 Tafeln Beilagen sowie die Noten im Texte (unter accord, notes u. s. w.) ausführen [2]). War Guy für eine Ausgabe in 2 Octavbänden, in welche die Tafeln einzulegen wären, so wünschte Rousseau eine Quartausgabe und eine Art Atlas für die Beilagen. Mit Herstellung der letzteren wurde im Frühling 1765 begonnen und ein paar Monate später auch mit dem Satze des Textes. Noch am 11. August wollte der Philosoph trotz aller Widerwärtigkeiten, blos um des „Dictionnaire“ willen, in Motiers verbleiben [3]). Sogar während der Flucht aus der Schweiz beschäftigte er sich mit seinem Werke. So corrigierte er in Strassburg Druckbogen, die er sich nach Biel bestellt und von dort hatte nachkommen lassen [4]); dasselbe that er in Paris, wo er bei Guy sein Absteigequartier genommen hatte [5]). In England setzte er die Arbeit fort. Bei allen Drangsalen tröstete er noch seinen Verleger. In jedem Falle würde er das Buch zu Stande bringen. „Gut oder schlecht gemacht, schrieb er ihm, es ist ein gut verkäufliches Buch, weil es dem Musiker nützlich und sogar nothwendig ist, bis irgend ein Anderer ein besseres liefert“ [6]). Eine Gefängnisshaft, die über Guy wie vorher bereits über Rousseau's Freund Lenieps verhängt wurde, hinderte wenigstens auf einige Zeit den Fortgang des Druckes. Endlich hatten Setzer und Stecher ihr Geschäft doch vollbracht. Der Schützling des Prinzen Conti konnte im Schlosse

[1]) Guy à M. Rousseau, le 10 janvier 1765. Originalbrief in der Bibl. zu Neuchâtel. — Oeuvres. XI. 188. 189.

[2]) Guy à M. Rousseau, le 23 février 1765. Originalbrief. Ebendort.

[3]) Oeuvres. XI. 274.

[4]) Oeuvres. XI. 294.

[5]) Oeuvres. XI. 298. 306.

[6]) Oeuvres. XI. 400.

Trie den Schluss der Correctur besorgen; am 8. September schickte er Guy die letzten Bogen zurück. „Das Werk ist fertig, sagte er in dem Begleitschreiben; ich wünsche Ihnen den glücklichsten Erfolg.“ Um seiner selbst willen war es ihm sehr peinlich, abermals die Aufmerksamkeit des Publikums zu erwecken. „Ich hätte das, seufzte er, um alles gern vermieden und selbst auf die kleine Rente verzichtet, wenn das Werk dadurch noch zu unterdrücken gewesen wäre“ [1]). Zuletzt quälten ihn noch Gewissensscrupel. Den Verleger davon benachrichtigend, ersuchte er brieflich am 9. September unter den Namen Renou den Herrn von Sartines, den General-Lieutenant der Polizei, „sich der Veröffentlichung eines Buches, betitelt „Dictionnaire de musique, par J.-J. Rousseau“ zu widersetzen, weil darin zwei Stellen wieder aufgenommen wären, welche der erste, inzwischen verstorbene Censor beseitigt gehabt hätte“ [2]). Die eine Stelle betrifft die Verwaltung der königlichen Oper in Paris und ist oben bei der Geschichte des „Devin du village“ angezogen worden. Die andere enthält folgende Notiz über das Hohe Lied im Alten Testamente: „Das Werk wird Salomon zugeschrieben, und einige Schriftsteller behaupten, dass es nichts weiter als der Hochzeitsgesang seines Beilagers mit der Aegyptischen Königstochter war. Aber die Theologen wollen unter diesem Bilde die Vereinigung Christi mit der Kirche verstanden wissen. Herr von Cahusac entdeckte im Hohen Liede eine sehr gut gemachte Oper: die Scenen, die Recitative, die Duette, die Chöre, Alles war hier nach seiner Meinung vorhanden, und er zweifelte nicht einmal, dass diese Oper wirklich aufgeführt worden wäre“ [3]). War es nicht gerathen, solche Sätze der Censur noch einmal unterzubreiten? Dem Freunde Dupeyrou, dem Rousseau über seinen sonderbaren Brief an Sartines schrieb, äusserte er: „Sie können begreifen, dass ich ernste Gründe habe, diese Vorsicht zu üben“ [4]). Aber alles gieng vortrefflich. Der „unparteiische, billige, ja galante“ Herr de la Lande wurde als Censor bestellt und liess den „Dictionnaire“ unbeanstandet passieren [5]). Nun gab es wieder andere Aergernisse. Man kennt die Schamlosigkeit des Flibustierthums im Buchhandel des 18. Jahrhunderts. Gewissenlos betrieben gelegentlich auch die besten Firmen den Nachdruck. So

[1]) Oeuvres. XII. 34.
[2]) Oeuvres. XII. 35.
[3]) Oeuvres. VII. 18. 19.
[4]) Oeuvres. XII. 35.
[5]) Oeuvres. XII. 40. 41.

hörte Guy, dass auf solche Weise sein wohlerworbenes Eigenthum von einem Hause in Lyon und gleichzeitig von Rey in Amsterdam gefährdet wurde. Rey schwankte anfangs nur, ob er durch eine Zusammenstellung der musikalischen Artikel in der „Encyclopédie“ der Firma Duchesne Concurrenz machen sollte, oder ob er nicht lieber einfach ihren „Dictionnaire“ nachdruckte. Den alten Geschäftsfreund strenge tadelnd und bedrohend, gestand sich Rousseau doch selber, dass er damit nichts ausrichten würde [1]). Und wirklich, noch ehe nur der „Dictionnaire“ herausgegeben war, empfieng Guy, wie zum Hohne, von Rey einen fertigen Druckbogen. Er zeigte ihn seinen Bekannten, so auch Dupeyrou und Coindet, und schrieb an Rousseau: „es scheint, dass man einen Gehilfen meiner Druckerei zum Diebstahle verleitet hat“. Ueber das „es scheint“ gerieth Rousseau in Zorn: konnte denn die Büberei wo anders als in Guy's Umgebung ihren Ursprung haben? [2]) Oder sollte Coindet Schuld tragen, der die Correcturbogen im August 1767 so lüderlich besorgte? [3]) Denn dem Verfasser selber hätte doch kein Mensch etwas vorwerfen dürfen. Aber er benutzte die Umstände, um Rey in's Gewissen zu reden. „Sie haben an Guy einen Bogen „Dictionnaire“ geschickt, liess er sich los. Er glaubt, dass Sie dieses Blatt von mir erhalten haben. Er kennt mich schlecht. Wenn Sie dieses Werk nachdrucken, wird mein Name befleckt werden. Sie wissen, ob das mit Recht geschieht. Geben Sie der Wahrheit die Ehre“ [4]). Wir können uns übrigens keinen Begriff machen, wie alles, was Rousseau betraf, von der Neugierde und der Bosheit belauert, belauscht und ausspioniert wurde. Privatbriefe der Zeit, Bachaumont's „Mémoires“ und Grimm's „Correspondance“ werfen noch heute grelle Lichtstreifen auf dieses Getreibe. Bachaumont berichtete über den Druck des „Dictionnaire“ am 23. September, und Grimm kritisierte das Werk fast 4 Wochen früher, als es auf den Markt kam [5]).

Man erzählt von alten Schauspielern, dass sie doch unmittelbar vor jeder Vorstellung wieder das Lampenfieber befällt, und von oft und glücklich erprobten Fechtern, dass sie keinen neuen Zweikampf

---

[1]) Bosscha, Lettres inédites de J.-J. Rousseau à M. M. Rey. 268. 270. — Oeuvres. XI. 333. 372. 382.

[2]) Guy à M. Rousseau, le 23 octobre 1767. Originalbrief in der Bibl. zu Neuchâtel. — Oeuvres. XII. 41.

[3]) Streckeisen-Moultou, Oeuvres et corresp. inédites de J.-J. Rousseau 469.

[4]) Bosscha, a. a. O. 278.

[5]) Mémoires secrets de Bachaumont. 23 sept. 1767. — Correspondance etc. par Grimm etc. VII. 478.

ohne eine Art Schüttelfrost beginnen. In einer ähnlichen Angst und Beklemmung befand sich Rousseau trotz aller Triumphe bei dem Erscheinen eines jeden seiner Bücher. Aber dies Mal dauerte diese Stimmung länger als sonst. Was er am 9. September zu Guy äusserte, wiederholte er ihm den 25. November: „Ich schwöre Ihnen, es wäre mir am liebsten, das Werk erschiene niemals[1]). Und den 26. November rief er in einem Briefe an Coindet aus: „Der „Dictionnaire“ wird noch stets zu früh erscheinen, wollte Gott, es hienge von mir ab, ihn noch zu unterdrücken!“[2])

Die Encyclopédie-Artikel mitgerechnet, welche die Grundlage des Dictionnaire bildeten, hatte Jean-Jacques neunzehn volle Jahre vom Anfange bis zum Abschlusse des Werkes an sich vorübergehen sehen. Wie er es nun endlich vor sich liegen hatte, da war es ihm, als ob alle Geister der Vergangenheit vor ihm wieder emporstiegen, als ob er noch einmal das tiefste Weh und die höchste Erdenlust erführe, die ihm eben diese Epoche beschieden hatte. Mit solchen Gedanken und Gefühlen traf er die Anordnung über die zu verschenkenden Exemplare. „Es ist sehr gerecht, bemerkte er, ein Exemplar an Diderot zu schicken, da das Werk für ihn einst gemacht wurde.“ Ein anderes erhält Madame Dupin. „Sagen Sie ihr, bat er den Verleger, dass ich immer das Werk lieben werde, weil es entstand, als ich das Glück hatte, ihr Secretär zu sein, was gewiss mehr werth war, als mein eigener zu sein.“ Auch ihr Stiefsohn wird nicht vergessen. „Versichern Sie Herrn Franceuil, dass das Andenken an seine Freundschaft und meine Anhänglichkeit an ihn nur mit meinem Leben enden.“ Guy handelte in Rousseau's Sinn, als er dem „gemeinschaftlichen Freunde Lenieps“ ein Exemplar in's Gefängniss besorgte. In erster Linie sollte auch der edle und getreue Duclos bedacht werden. Für seinen „ausgezeichneten und wahren“ Freund Dupeyrou liess Rousseau ein Exemplar mit möglichster Sauberkeit binden. Dann kommt der Buchhändler Panckoucke an die Reihe, dem zugleich „viele Grüsse“ zu bestellen sind. Coindet erhält das Buch, weil es ihm Freude macht, und der Prinz Conti, weil er vielleicht etwas von Musik versteht und es dann gern lesen mag. Unter den Freunden aus der Zeit des Glückes wird der Maler La Tour ausgezeichnet, und unter den eben erworbenen Gönnern der Engländer Granville so-

[1]) Oeuvres. XII. 44.
[2]) Streckeisen-Moultou, a. a. O. 469.

wie der Nationalökonom Mirabeau. Aus eigenem Antriebe liess Guy den Königen von Preussen und von England Exemplare überreichen. „Ich habe nichts dagegen, erklärte der Verfasser, da der König von Preussen mein Beschützer und der König von England mein Wohlthäter ist . . . aber es scheint mir, dass sich ein „Dictionnaire de musique" nicht als Geschenk für Könige eignet"[1]).

Am 26. November 1767 begann der öffentliche Verkauf des „Dictionnaire". Der Censor de la Lande hatte dem Autor sechs Wochen vorher einen günstigen Erfolg prophezeit[2]). Jetzt schrieb Frau von Verdelin am 4. December: „Das Buch macht wunderbares Glück. Alle Welt ist entzückt von Ihrer Vorrede, die sehr gut wirkt." Und 8 Tage später: „Der „Dictionnaire" wirkt gut. Die aufgeklärten Leute sprechen mit Lobeserhebungen davon, und ich weiss, dass dies auch Herr d'Alembert gar erbaulich thut"[3]). Von Friedrich d. G. wurde das Werk wohl aufgenommen; er liess dem Verleger durch seinen Secretär Catt dafür danken[4]). Dem Schriftsteller und Künstler Watelet erschien es so vortrefflich, dass er es sich als Muster zu einer ähnlichen Arbeit über die Malerei nehmen wollte[5]). Bei aller Nörgelei der Missgunst und des Hasses wusste Grimm nichts Sachliches gegen das Buch vorzubringen, und musste zugestehen, dass es jedenfalls das einzige wäre, welches man hätte, und dass sich gute Sachen darin fänden[6]). Ohne Frage entgieng es Niemand, dass der Genfer Philosoph die Franzosen abermals mit einer Leistung beschenkte, die von grossem Werth und Nutzen war, und die wenigstens in dem Momente, wo sie hervortrat, nirgends in der Welt ihres Gleichen hatte. Eine Sensation freilich, wie Coindet träumte, konnte durch eine Schrift dieser Art nicht hervorgerufen werden. Dagegen hätte man einen schnellen und grossen Absatz erwarten dürfen. Aber seltsamer Weise erfolgte dieser nicht. „Der Absatz ist langsam", klagte der Verleger am 3. Februar 1768 dem Verfasser[7]). Dagegen klagte der Verfasser über die Druckfehler in dem Buche: seitdem er das Unglück hätte,

---

[1]) Oeuvres. XII. 4. 40. 41. 44. 46. 48. 52. 53.

[2]) Oeuvres. XII. 41.

[3]) Mad. de Verdelin à M. Rousseau, le 4 décembre 1767 und le 11 déc. 1767. Originalbriefe in der Bibl. zu Neuchâtel.

[4]) Guy à M. Rousseau, le 3 février 1768. Originalbrief. Ebendort.

[5]) Watelet à M. Rousseau, le 20 décembre 1767. Originalbrief. Ebendort.

[6]) Correspondance etc. par Grimm etc. VIII. 478 u. s. w.

[7]) Guy à M. Rousseau, le 3 février 1768. Originalbrief in der Bibl. zu Neuchâtel. — Coindet à M. Rousseau, le 24 déc. 1767. Originalbrief. Ebendort.

Sachen zum Druck zu geben, kämen diese immer viel schlechter aus der Presse heraus, als sie hineingekommen wären, worüber dann die dummen Leser ihre Commentare machten. In seinem Handexemplare berichtigte Rousseau alles, was ihm aufstiess, damit Guy nöthigenfalls eine correctere Ausgabe veranstalten könnte[1]). Dieses unschätzbare Exemplar ist glücklicher Weise auf uns gekommen: selbst die Pflanzen, die der Verfasser gelegentlich darin presste oder aufbewahrte, sind nicht verloren gegangen[2]). Aber aus einer neuen Auflage, auf die sich 1772 das Publikum freute, ist nichts geworden[3]). Wenn jetzt die Werke Rousseau's von Neuem erscheinen, so darf man wohl erwarten, dass der „Dictionnaire de musique" mit den Verbesserungen gedruckt wird, die der Verfasser am Rande seines Exemplares verzeichnet hat.

„Die einzigen Leute, hatte Guy den Philosophen getröstet, welche die Fehler bemerken könnten, wären die Musiker; aber diese einfältige Bande liest das Werk gar nicht"[4]). „Ich weiss, antwortete Jean-Jacques, dass die Musiker nichts lesen, dass sie nicht einmal lesen können; aber ich wage zu glauben, dass wenn sie etwas lesen, sie dieses Buch lesen und sogar studieren müssten. . . . Es ist ein Buch von Gehalt, welches seinen Absatz zu allen Zeiten finden wird und namentlich, wenn der Autor nicht mehr lebt"[5]). „Die Musiker, hiess es in der Vorrede des „Dictionnaire", lesen fast nichts, und doch kenne ich wenig Künste, wo die Lectüre und das Nachdenken nothwendiger als in der ihrigen sind. Ich dachte, dass ein Werk in der Gestalt des vorliegenden genau das sein würde, was ihnen passte, und dass man hier, um es ihnen so nutzbringend als möglich zu machen, weniger sagen müsste, was sie wissen, als was ihnen nöthig wäre zu lernen. Wenn die handwerksmässigen Musikanten und Notenfresser darin oft Irrthümer aufmutzen, so hoffe ich, dass die wahren Künstler und Leute von Genie darin nützliche Ideen entdecken, die zu verwerthen sie wohl ver-

[1]) Oeuvres. XII. 46. 47. 63. — Streckeisen-Moultou, Oeuvres et corr. inéd. 450. 460. 469. 470. — Guy à M. Rousseau, le 18 février 1768. Originalbrief in der Bibl. zu Neuchâtel.

[2]) Jal, Dictionnaire critique etc. Artikel „Rousseau". — Malassis, La querelle des Bouffons.

[3]) La Tourette à M. Rousseau, Lyon le 14 janvier 1772. Originalbrief in der Bibl. zu Neuchâtel.

[4]) Guy à M. Rousseau, le 3 févr. 1768. Originalbrief in der Bibl. zu Neuchâtel.

[5]) Oeuvres. XII. 63.

stehen. Die besten Bücher sind diejenigen, welche der Pöbel verschreit, und aus denen talentvolle Menschen Vortheile ziehen, ohne davon zu sprechen"[1]). Aber wie weit Rousseau trotzdem hinter seinem Ideale zurückgeblieben war, bekannte er selber dem Publikum. Seinem ersten Plane gemäss sollten sämmtliche Artikel „in einer inneren organischen Verbindung behandelt werden, sollte das Folgende immer auf dem Vorhergehenden fussen, und das Ganze, trotz der Form eines Wörterbuches, den Character einer einheitlichen und zusammenhängenden Abhandlung tragen". Die Verzichtleistung auf dieses hohe Ziel erklärte und entschuldigte der Verfasser mit der Entstehungsgeschichte des Werkes, welche er dem Leser kurz andeutete.

Und was bietet jetzt der „Dictionnaire", so wie er ist? „Lauter vereinzelte Artikel, antwortet Rousseau, in denen ich mich lieber wiederholen, als unvollständig und unklar sein will. Von den Instrumenten der Alten und der Neueren wird hier nichts gesagt, da Diderot dieselben in der „Encyclopédie" behandelt, und da der Gegenstand viel zu umfassende Kenntnisse erfordert, als dass ich mich darauf einlassen konnte[2]). Sonst soll das Lexicon die möglichste Vollständigkeit besitzen. Nicht ein einziger technischer Ausdruck darf fehlen, und das Buch ist voll von Griechischen und Italienischen Worten, die in der Praxis und Theorie eingeführt sind, und für die es in der Französischen Sprache keine Synonyma giebt. Namentlich diejenigen Italienischen Ausdrücke verlangen eine Erklärung, welche in den Compositionen vorkommen und nicht umsonst vom Componisten beigeschrieben sind[3]). .... Der ausübende Künstler wird sich durch das Buch vervollkommenen, und der Tonsetzer sich fördern können. Andere Werke der Art enthalten nur vage und elementare Lehren, die vielleicht überall zu finden sind, und die fast jeder Anfänger kennt. Hier empfängt der Leser originale Arbeiten, welche auf die Einzelheiten der Regel eingehen, um deren Grund, Anwendung, Ausnahmen und alles das zu zeigen, was den Meistern der Tonkunst erspriesslich ist. Vieles, was in den Köpfen der Musiker bisher verwirrt und fast unverständlich war, wird hier aufgeklärt. In dieser Hinsicht ist besonders der Artikel „Enharmonique" zu erwähnen"[4]).

[1]) Oeuvres. VI. 324.
[2]) Vergl. Oeuvres. VII. 143 mit VI. 324. 325.
[3]) Vergl. Oeuvres. VII. 21 mit VI. 324. 325.
[4]) Oeuvres. IX. 114. XII. 73.

Wenn die Schöngeister den Artikel „Genie“ herausstrichen[1]), so lächelte Rousseau, da er eigentlich nur „zum Scherz“ seinen Platz im Buche gefunden hätte. Er selber verweist dagegen mit Befriedigung auf die Partien: Accent, Consonnance, Dissonnance, Expression, Fugue, Goût, Harmonie, Intervalle, Licence, Mode, Modulation, Musique, Opéra, Préparation, Récitatif, Son, Tempérament, Trio, Unité de Mélodie, Voix[2]). „Allerdings, bemerkt der Verfasser, sind manche ebenso wichtige Artikel nur angedeutet, und giebt es andere, die weniger gelungen sind. Allein auch die nicht guten Abschnitte enthalten einzelne Beobachtungen, die neu, wahr und werthvoll sind, und nirgends werden dem Publikum anstatt wirklich bewiesener Sätze blosse Meinungen aufgetischt“[3]). Trotzdem vergisst Rousseau nicht, dass selbst das Beste, was man giebt, niemals gut genug für das Publikum ist. Und so bezeichnet er im Vergleich zu dem, was er leisten wollte, das wirklich Geleistete nicht sowohl als ein Dictionnaire sondern als die „Materialien für ein Dictionnaire, welche zu ihrer rechten Verwendung nur eine geschicktere Hand erwarten“. „Nach ihnen etwas wahrhaft Gutes zu schaffen, sagt Rousseau, wird jetzt leichter sein als zu der Zeit wo sie noch nicht vorhanden waren; und mancher meiner Kritiker kann jetzt ein ausgezeichnetes Buch schreiben, der ohne das meinige niemals auch nur ein gutes geschrieben hätte“[4]).

Während Rousseau für die Wissenschaft arbeitete, wollte er zugleich den grossen Principienstreit zur Entscheidung bringen, der zwischen ihm und Rameau bestand. Die Zeit selber schien dabei in seinen Dienst zu treten: immer neue und immer bessere Waffen reichte sie ihm dar. An Vorkämpfer für ihn, wie einst der Jesuit Castel und Euler gewesen waren, reihten sich Kampfgenossen wie Blainville, Serre, Estèphe, d'Alembert, Diderot, Grimm und die ganze Schaar der Encyclopädisten. So wurde an verschiedenen Stellen das System Rameau's untergraben, erschüttert und niedergeworfen. Doch unversehrt stand noch der Hauptheil der feindlichen Feste. Man mochte diesen schon für unüberwindlich halten und Rameau die Rechte einräumen, die er auf die Behauptung desselben begründen konnte. Da griff

---

[1]) Was nach der Correspondance etc. par Grimm etc. VII. 478 gleich von denen geschah, welche das Werk noch vor der Veröffentlichung lasen.
[2]) Oeuvres. XII. 72. 73. IX. 114 u. s. w.
[3]) Vergl. Oeuvres. VII. 185 und VI. 324. IX. 114. 115.
[4]) Oeuvres. VI. 324.

Italien in den Gang der Dinge ein. Zuerst brach die Opera buffa in Paris selber den Bann, den die Französische Nationalmusik so lange und so unbehindert ausgeübt hatte. Ausserhalb Frankreichs war die Italienische Musik schon längst die Musik überhaupt. Aber auffallender Weise blieb dabei das theoretische System Rameau's das einzige, welches in der gebildeten Welt Geltung hatte. Dem stellte nun 1754 Giuseppe Tartini im „Trattato di musica seconda la vera scienza dell' armonia“ ein ganz neues System gegenüber.

Die bizarren Speculationen des ersten Musikers von Frankreich waren seit 1752 in d'Alembert's „Élémens de musique“ lesbar und verständlich geworden, was ihr Urheber selber öffentlich und dankbar anerkannte[1]). Das System Rameau-d'Alembert gründete sich nach der Characteristik von Helmholtz auf zwei Thatsachen. Erstens: man hört bei jedem tönenden Körper mit dem Grundtone (générateur) auch die Duodezime und die nächst höhere Terz als Obertöne (harmoniques); zweitens: man bemerkt die Identität zwischen einem jeden Tone und seiner Octave. „Die erste Thatsache soll beweisen, dass der Dur-Accord von allen Accorden der natürlichste ist, und die zweite, dass man die Quinte und die Terz auch eine oder zwei Octaven herabdrücken darf, ohne dass das Wesen des Accordes geändert wird, und man somit den Dreiklang in seinen verschiedenen Umlagerungen erhält.“ Aber dagegen wurde zuerst von Rousseau und neuerdings wieder von Helmholtz hervorgehoben, wie wenig der Nachweis für die Natürlichkeit zugleich ein Nachweis für die ästhetische Berechtigung ist. Und wurde denn auch nur der Nachweis der Natürlichkeit geführt? Schon d'Alembert, Euler und Estèphe haben es für den Satz der Identität der Octave bestritten, und Helmholtz bemerkt, dass derselbe „ein musikalisches Phänomen ist, welches ebenso der Erklärung bedurfte, wie das Phänomen der Consonanz“. Wohl verschaffte Rameau zuerst durch seine Lehre vom Fundamentalbass der verschiedenen Geltung der Töne in einem Accorde ihre theoretische Anerkennung; allein der Grund dieser verschiedenen Geltung, den erst der grosse Deutsche Physiker aufgezeigt hat, war dem Fran-

[1]) „M. d'Alembert a cherché dans mes ouvrages des vérités à simplifier, à rendre plus familières, plus lumineuses et par consequent plus utiles au grand nombre. Enfin il m'a donné la consolation de voir ajouter à mes principes une simplicité dont je les sentais susceptibles, mais que je ne leur aurais donnée qu'avec beaucoup de peine et peut-être moins heureusement que lui.“ Aus Rameau's Briefe in dem Mercure de France mitgetheilt von Jullien, La musique et les philosophes au XVIII siècle. S. 59.

zösischen Musiker noch unbekannt. „Vorsichtig genug, sagt Helmholtz, wollte d'Alembert in den „Élémens de musique" nichts geben, als eine wohl zusammenhängende und consequente Darstellung sämmtlicher Gesetze der Harmonie, anknüpfend an die eine Grundthatsache, nämlich die Existenz der Obertöne, welche er als gegeben nimmt, ohne weiter zu fragen, wo sie herkommt. So beschränkt er sich denn auch auf den Nachweis der Natürlichkeit des Dur- und Moll-Dreiklanges. Von den Schwebungen ist in dem Buche keine Rede, daher auch nicht von dem eigentlichen Unterschiede zwischen Consonanz und Dissonanz. Von den Schwebungen wusste man zu jener Zeit erst ausserordentlich wenig, die Combinationstöne waren . . . erst . . . 1753 und 1754 den Französischen Gelehrten bekannt geworden. Es fehlte also das Material von Thatsachen, mit welchem allein eine vollständigere Theorie aufgebaut werden konnte" [1]).

Diese Lücken des Wissens und Erkennens auszufüllen, war man auf verschiedenen Punkten thätig. In Deutschland veröffentlichte Georg Andreas Sorge 1745—1747 die drei Theile seines „Vorgemach der musikalischen Komposition" und verkündigte darin die von ihm gemachte Entdeckung der Combinationstöne [2]). Unter den Franzosen trat, wie Burney angiebt, zuerst 1743 und dann 1751 Romieu aus Montpellier mit der Darstellung und Begründung desselben Phänomens hervor [3]). Aber weder der Deutsche noch der Franzose verstanden die Aufmerksamkeit ihrer Zeitgenossen zu erwecken. Worin das lag, mögen Andere ergründen; ich habe hier nur zu constatieren, dass Rousseau nicht einmal von Romieu, geschweige gar von Sorge etwas weiss. Dagegen verursachte Giuseppe Tartini mit seinem „Trattato di musica" 1754 ein sofortiges grosses und allgemeines Aufsehen. Denn in ganz Europa hatte er sich längst den Namen eines Violinvirtuosen und Violincomponisten ersten Ranges erworben. Ueberdies ist ihm bald genug auch der Ruhm gesichert worden, dass er schon 1714, also etwa ein Menschenalter vor Sorge und Romieu die Combinationstöne entdeckte und behufs einer reinen Intonation anwendete. Mit Fug und Recht führen sie daher noch heute die Bezeichnung „Tartinische Töne". Wenn er sie im „Trattato di musica"

[1]) Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen u. s. w. 363 u. s. w. 483 u. s. w. — Aber auch die späteren Auflagen der Élémens von 1762 und 1772 wussten nichts von den Combinationstönen!

[2]) Riemann, Musik-Lexicon, unter Sorge und Combinationstöne.

[3]) Burney, a general history of music. IV. 626.

um eine Octave zu hoch angab, so hat er auch selber noch in der Schrift „De' principj dell' armonia musicale contenuta nel diatonico genere“ 1767 den Fehler verbessert. Helmholtz nennt die Tartinischen Töne „Differenz-Töne“, deren „Schwingungszahlen gleich den Differenzen zwischen den Schwingungszahlen der primären Töne sind“. Als Ergänzung dazu entdeckte der geistvolle Physiker die „Summations-Töne“, deren „Schwingungszahlen gleich der Summe der Schwingungszahlen der primären Töne sind“ [1]), und Gelehrte wie Oettingen, Riemann u. a. sind ihm auf seiner Bahn theils zustimmend, theils kritisch berichtigend und weiter forschend nachgegangen. Durch alles dies aber wurde die grosse Bedeutung und namentlich der Fortschritt Tartini's gegen Rameau in helles Licht gesetzt. Riemann erblickt das Hauptverdienst des Italieners darin, dass er „auch mit dem siebenten Oberton fertig zu werden sucht und die Mollconsonanz auf eine der Oberreihe entgegengesetzte (Unterton-) Reihe bezieht“; und derselbe Gelehrte rechnet es Tartini zum Ruhm an, „den Mollaccord als Gegensatz des Duraccordes, als dessen Antipoden“, klar aufgefasst und aufgestellt zu haben: einen Satz, den schon Zarlino und vielleicht noch ältere Theoretiker vortrugen, den aber doch in unserer Zeit Moritz Hauptmann noch einmal ganz selbstständig gefunden zu haben glaubte [2]).

Tartini's „Trattato di musica“ ist überaus schwer zu lesen und zu verstehen; d'Alembert fühlte sich noch 1762 ausser Stande, ein Urtheil darüber zu fällen. Rousseau las das Buch zwei Mal von Anfang bis zu Ende; er studierte es mit allem Eifer, mit „aller Aufmerksamkeit, deren er fähig war“, und setzen wir hinzu, mit der begeisternden Freude, endlich das unfehlbare Mittel zum Siege über Rameau gefunden zu haben. „Das Werk des erlauchten Tartini, sagte er, geschrieben in einer fremden Sprache, oft tief, immer weitschweifig, ist darnach angethan, nur von wenig Leuten zu Rathe gezogen zu werden, und selbst von diesen wurde bis jetzt die Mehrzahl durch die Dunkelheit des Buches zurückgeschreckt, bevor sie noch die Schönheiten desselben wahrnehmen konnten“ [3]). Daher machte Rousseau einen Auszug aus dem Trattato, der kurz und doch deutlich die Hauptpunkte

[1]) Helmholtz, a. a. O. 220. Vergl. 112 u. ö.

[2]) Riemann, Musik-Lexicon. 904. 1024. 373. „Schon Rousseau, heisst es hier S. 948, bemerkte (im Artikel Système), dass die strenge Umkehr aus Dur Moll macht und aus Moll Dur.“

[3]) Oeuvres. VII. 296.

des neuen Systemes enthielt, und fügte ihn in sein „Dictionnaire de musique"[1]). Auf einem Zettel, der nicht mit zum Drucke gegeben wurde, finde ich die Ermahnung an die Leser, dass sie nicht ausschliesslich nach einem Auszuge entscheiden möchten, worin der Mangel an Zusammenhang und an Beweisen vielleicht weniger Tartini's als Rousseau's Schuld wäre; was er hier darböte, wäre unvollkommen und vielleicht ungetreu, aber er böte es dar, weil wohl nie ein Anderer die Geduld haben würde, etwas Besseres zu liefern. Wer sich in das Original selbst versenken wollte, der müsste sich mit Zeit vorsehen, und mit Muth wappnen, . . . aber es würde der Mühe werth sein[2]), denn bei seinen Längen und Dunkelheiten wäre das Buch zugleich voll Tiefe und Genie[3]). Uebrigens begnügte sich der Verfasser des „Dictionnaire" nicht damit, den Trattato im Auszuge mitzutheilen, sondern bei jeder Veranlassung, in jedem Artikel, der ihm eine Gelegenheit dazu gab, rückte er mit den Ideen des Italieners vor gegen diejenigen des ersten Französischen Musikers[4]). Ein Punkt wenigstens darf hier besonders hervorgehoben werden. „Lässt Rameau, sagt Rousseau, die hohen Töne durch den Bass erzeugen, so wird bei Tartini vielmehr der Bass durch die hohen Töne erzeugt. Rameau holt (tire) die Melodie aus der Harmonie, Tartini dagegen die Harmonie aus der Melodie, d. h. bei dem ersteren ist der Gesang für die Begleitung gemacht und bei dem anderen die Begleitung für den Gesang"[5]). Damit vertrat der Italiener gerade den Hauptsatz, welchen der Genfer gegen das System Rameau's aufgestellt hatte. „Rameau und Tartini, heisst es im „Dictionnaire", suchten das Princip der Harmonie auf entgegengesetzten Wegen[6]), und sie stehen sich in allen Dingen gegenüber[7]); Rameau wiederholt in Einem fort, dass sein System auf die Natur begründet ist, aber es beruht blos auf Analogien und Aehnlichkeiten, die ein erfinderischer Kopf morgen durch andere und noch natürlichere über den Haufen werfen kann"[8]).

---

[1]) Oeuvres. VII. 297—311.
[2]) Anhang No. 6b.
[3]) Oeuvres. VII. 187.
[4]) Oeuvres. VI. 242. 325. 359. VII. 2. 17. 81. 82. 131. 164. 187. 242. 246. 274. Vergl. I. 407 Note.
[5]) Oeuvres. VII. 131.
[6]) Oeuvres. VII. 274.
[7]) Oeuvres. VII. 306.
[8]) Oeuvres. VIII. 131.

Rousseau rühmt sich einmal „den Text der Natur“ vor sich zu haben, aber unsere Neugierde weist er rasch durch die Bemerkung zurück, dass er nicht daran dächte, diesen Text zu interpretieren [1]. „Auch Tartini, sagt er, giebt uns nicht den Text der Natur . . . aber sein System ist von allen bisher veröffentlichten Systemen dasjenige, dessen Princip das einfachste ist, und aus dem alle Gesetze der Harmonie auf die mindest willkürliche Weise hervorgehen [2]. . . . Die Grundsätze dieses Autors verrathen in ihren Consequenzen jene Universalität und innere Einheit, welche sich nur bei denen finden, die zur Wahrheit leiten [3]. . . . Das einzig Neue und Nützliche, was Rameau entdeckte, ist das Princip des Fundamentalbasses [4], aber zu den Folgerungen, die er daraus zieht, ist er nicht berechtigt, und das System, das er darauf baut, ist unvollkommen, in sehr vielen Hinsichten fehlerhaft und durchaus nicht das der Natur und der Wahrheit; practisch angewendet, erzielte es nicht sowohl eine gute Harmonie als ein melodieloses und verwirrtes Füllwerk (remplissage)“ [5]. Folglich musste der Verfasser des „Dictionnaire“ ganz und unbedingt dem Systeme Tartini's den Vorzug geben.

Allein zu unserer staunenden Ueberraschung erklärt Rousseau in der Vorrede des „Dictionnaire“, dass er die „harmonische Partie im Systeme des Fundamentalbasses behandelt habe“. Und er hat dafür sehr gewichtige und sehr einleuchtende Gründe. „Das System Tartini's, rechtfertigt er sich, obgleich es nach meiner Meinung das bessere ist, ist noch nicht so allgemein bekannt und hat, wenigstens in Frankreich, nicht so viel Autorität wie dasjenige Rameau's, und deshalb durfte es diesem in einem Buche, das vornehmlich für die Französische Nation bestimmt ist, mit Nichten substituiert werden. Ich habe mich also begnügt, die Principien dieses Systemes in dem Artikel „Système“ meines „Dictionnaire“, so gut ich konnte, darzulegen, und ausserdem glaubte ich der Nation, für die ich schrieb, die Rücksicht schuldig zu sein, dass ich ihre Anschauungsweise über das Fundament der Harmonielehre der meinigen vorzog. Ich enthielt mich jedoch gebotenen Falles der Einwände nicht, die zum Verständniss der von mir behandelten Artikel nothwendig sind, denn das hätte so viel geheissen, als

[1] Oeuvres. VII. 82.
[2] Oeuvres. VII. 297.
[3] Oeuvres. VII. 81.
[4] Oeuvres. VI. 245.
[5] Oeuvres. VI. 325.

dem Vorurtheile der Leser die Nützlichkeit des Buches aufopfern, ... als schmeicheln, ohne zu belehren, als Rücksicht in Feigheit verwandeln"[1]). Der überkluge gehässige Grimm hatte freilich kein Verständniss für dieses Verfahren. Damit würde nur, erklärt er, das alberne Geschwätz Rameau's förmlich geweiht. Rousseau thäte, als wollte er der Französischen Nation huldigen, allein in Wahrheit kännte er gar nichts Anderes als Rameau's System, da er nur nach diesem und nur in Frankreich, niemals jedoch in einem „Italienischen Conservatorium" studiert hätte[2]). Ich weiss nicht, ob sich Grimm's fürstliche Correspondenten durch seinen Ton und Dünkel imponieren liessen; eine öffentliche Kritik drucken zu lassen, hatte der Feind Rousseau's nie den Muth. Und wie einsichtsvoll verfuhr in der That der Verfasser des „Dictionnaire". In dem gelehrten Deutschland hielt es Marpurg noch 1757 für durchaus zeitgemäss, die „Élémens de musique" von Rameau-d'Alembert als „Systematische Einleitung in die musikalische Setzkunst nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau" zu bearbeiten und zu veröffentlichen. In Frankreich selber gab d'Escherny noch nach vielen Jahren nichts weiter zu, als dass Tartini's Werk mit „der geistvollen Entdeckung Rameau's und seinen Principien des Fundamentalbasses rivalisierte"[3]). Der Genfer Serre schrieb 1763 gegen den Italiener[4]), worauf dann dieser 1767 sich vertheidigte[5]) und in demselben Jahre seinen Trattato in vollkommener Gestalt veröffentlichte[6]). In der Vorrede des letztgenannten Werkes bespricht Tartini auch die Sprache und den Stil seiner Schriften. „Dem Trattato di musica, heisst es hier, ist die grösste Dunkelheit vorgeworfen worden. Aber vermag denn der Verfasser den Character der Dinge selber zu ändern, dergestalt, dass er ihnen, wenn sie ihrem inneren Wesen nach schwierig und dunkel sind, ein leichtes und lichtes Wesen verleihen kann und darf?"[7]) Auf Italiens Boden beschäftigte sich 1774 der Spanische Jesuit Eximeno[8]) und 1782 der

[1]) Oeuvres. VI. 325. 326.

[2]) Correspondance etc. par Grimm etc. VII. 478.

[3]) d'Escherny, Mélanges de Littérature etc. II. 341.

[4]) Observations sur les principes de l'harmonie. Genève 1763. 8°.

[5]) Risposta di Guiseppe Tartini alla critica del di lui Trattato di musica di M. Serre di Ginevra; Venezia 1767. 8°.

[6]) Dissertazione de' principj dell' armonia musicale contenuta nel diatonico genere. Padova 1767. 4°.

[7]) Corniani, I secoli della letteratura italiana. V. 30.

[8]) Dell' Origine delle Regole della musica, Roma 1774.

Abbate Giuseppi Pizzati[1]) noch mit einer Abwägung der Systeme Tartini's und Rameau's. Den Engländern empfahl Charles Burney noch 1788 das System Rameau's in der Form d'Alembert's trotz aller seiner Fehler als „das vielleicht beste, klarste und geordnetste, das es gäbe“[2]). „Das System Tartini's, sagt Forkel, wurde ausschliesslich in Italien bewundert, in Frankreich nur zum Theil und in Deutschland gar nicht“[3]). Rousseau handelte also, wie er handelte, durchaus der Sache und den Umständen gemäss, und zwar nicht blos für die Franzosen, sondern für die musikalische Welt überhaupt.

Nun dürfte aber niemand sagen, dass dadurch das System Rameau's eine neue Stütze, oder wie Grimm sich ausdrückte, eine förmliche Weihe empfieng. Das Gegentheil geschah. An dem ganzen Bau blieb kein Stein auf dem anderen. Indem der Verfasser des „Dictionnaire de musique“ in den einzelnen Artikeln Satz für Satz die Dogmatik Rameau's vornimmt, vernichtet er sie Satz für Satz durch die Gründe, die er selber dagegen fand, oder die er andern Theoretikern verdankte. Die Systeme von Boisgelou und von Tartini in ihrer Gesammtheit scizzierend, giebt Rousseau seinen Lesern ein Bild von Werken, die ungleich besser als dasjenige Rameau's sind; und auch noch über diese hinaus lenkt er ihren Blick auf ein Ideal der Zukunft, worin „die Wahrheit und die Natur“, worin der „Text der Natur“ zur Erscheinung kommen wird. Mit der musikalischen Theorie, wie sie in Frankreich entstand, bekämpft er zugleich den Geschmack der Französischen Compositionsweise; aber indem er die Italienische Art und Kunst als Vorbild hinstellt, spricht er nur von ihren Meisterwerken und nicht von ihren Verirrungen, und sehr oft schildert er sie nicht sowohl nach dem, was sie ist, sondern nach dem, was sie sein kann.

So weht ein mächtiger polemischer Zug durch alle Blätter des „Dictionnaire de musique“, der das Werk mit Frische und Lebendigkeit erfüllt, während ihm die Hindeutungen auf die letzten Ziele des Wissens und auf die höchsten Aufgaben der Kunst einen dauernden Werth verleihen. Die Sprache ist bald schneidig sarkastisch und bald harmlos naiv, bald hat sie den Ton der Belehrung und bald bewegt sie sich im begeisterten Schwunge: stets aber bleibt sie den Gegenständen angemessen, mit denen sich unser Geist und unsere Einbildung beschäftigen soll. Wichtig und bedeutungsvoll für die En-

[1]) La scienza de' suoni e dell' armonia, Venezia 1782.
[2]) A general history of music. IV. 613.
[3]) Corniani, I secoli della letteratura italiana. V. 30.

wickelung der Musik, ist der „Dictionnaire" auch ein schönes Denkmal der Litteratur der Epoche, welcher er angehört. Ausserdem hat das Werk fast vor allen Werken ähnlicher Art den Vorzug der Originalität und Selbstständigkeit. Rousseau erhob sich damit nicht nur unendlich über seinen Vorgänger Brossard, dem er sonst oft und gern seine Achtung bezeugt [1]), sondern auch über alle Lexicographen seiner Zeit. Dem Kleinsten wie dem Grössten widmete er sein Nachdenken und seine Studien; er forschte nach den Begriffen, die Horaz mit den Worten modus und numerus verbindet [2]), und arbeitete eins der umfangreichen und schwerverständlichen Manuscripte durch, welche die Pariser Bibliothek von Johannes de Muris „Speculum musicae" besitzt, und das vor ihm vielleicht nur Mersenne gelesen hatte [3]). In der Stille von Montmorency oder gar in der Abgeschlossenheit des Val-de-Travers blieben Rousseau manche neue Erscheinungen der Litteratur verborgen. Andere fielen erst in seine Hände, als es zu spät war; so namentlich Arteaga's „Le rivoluzioni del teatro musicale italiano" von 1763 und Ballière's „Théorie de la musique" von 1764. Notizen, die Rousseau nach der Lectüre Arteaga's niederschrieb, sollten wahrscheinlich bei einer zweiten Auflage des „Dictionnaire" benutzt werden [4]). Mit grossem Interesse las er das Buch Ballière's, das ihm der Verfasser durch die Firma Duchesne zuschickte, und das nach Motiers in dem Momente gelangte, wo er die Reinschrift des „Dictionnaire" vollendete. „Was würde ich darum geben, schrieb er Ballière, wenn ich Ihr Werk oder Ihre Kenntnisse vor zehn, zwölf Jahren hätte benutzen können. . . . Jetzt ist es zu spät. . . . mein Buch muss mit all seinen Fehlern bleiben, oder bei der zweiten Ausgabe durch eine bessere Hand umgegossen werden. Wollte Gott, es wäre die Ihrige! Sie würden vielleicht ganz gute Forschungen finden, alle geeignet, Ihnen die Arbeit des Handwerkers zu ersparen und Ihnen ausschliesslich die des Architecten und Theoretikers übrig zu lassen. . . . Ich habe jedoch die angenehme Genugthuung, zuweilen Ihren Entdeckungen

[1]) Oeuvres. VI. 325. 351. VII. 21. 45. 99. 129. 130. 159. 187. 224. 231. 266. 278.

[2]) Oeuvres. VII. 186. Vergl. 73. — Burney, a general history of music. II. 198.

[3]) Perdriau à M. Rousseau, le 6 décembre 1755. Originalbrief in Neuchâtel. — Oeuvres. X. 110.

[4]) Bruchstücke aus einem noch ungedruckten eigenhändigen Manuscripte über Musik von J.-J. Rousseau in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Dritter Jahrgang. S. 54 u. 55.

gleichsam auf der Fährte gewesen zu sein. . . . So habe ich z. B. sehr gut gesehen, dass das Experiment, das Rameau zum Principe dient, nur ein Theil von dem Experimente der Aliquoten ist, und dass man von diesem letzteren, in seiner Totalität genommen, das System unserer Harmonie herleiten muss“ [1]).

Rousseau's „Dictionnaire de musique“ errang sich in Frankreich sofort seinen Platz und hat ihn ausserordentlich lange behauptet. Parteigänger Rameau's und der Französischen Musik schimpften darauf, aber Führer derselben, wie der Abbé Roussier und La Borde, wagten erst nach dem Tode des Verfassers ihrem ganzen Ingrimme freien Lauf zu lassen [2]). Für d'Escherny dagegen war der „Dictionnaire“ noch zu wenig Italienisch; er hielt sich besonders darüber auf, dass in demselben das Castratenthum getadelt würde [3]). Den wahren Werth des Werkes wussten am besten die Fabrikanten neuer Wörterbücher zu schätzen. Und so ist denn Jean-Jacques auch gleich 1791 von Ginguené und Framéry gehörig geplündert und ausgebeutet worden [4]). Im Jahre 1821 publicirte Castil-Blaze einen „Dictionnaire de musique moderne“, der 1825 eine zweite Auflage erlebte. Er versicherte im Vorworte, dass Rousseau's Arbeit nur darum noch immer beachtet würde, weil sie beredte Declamationen enthielte; aber sie wäre nicht nur ganz unvollständig, sondern auch fast durchweg fehlerhaft. Gleichwohl schämte und scheute Castil-Blaze sich nicht, 342 Artikel daraus abzuschreiben [5]). Treffend ist das Urtheil des ausgezeichneten und verdienstvollen François-Joseph Fétis. „Abgesehen davon, sagte er, dass es Rousseau in Motiers an Büchern mangelte, so sind seine Fehler zum Theil nur Fehler der Zeit. Specialschriften und andere Bücher, wie sie für ein solches Unternehmen nothwendig sind, waren aber in der Französischen Litteratur überhaupt nicht vorhanden, und das hätte für jeden anderen Menschen die Arbeit zu schwer gemacht. Rousseau hat also ein

---

[1]) Oeuvres. XI. 205. — Zum Verständniss der Stelle vergl. Oeuvres. VII. 60 (corde sonore). — Ballière à M. Rousseau, le 5 mars 1765. Originalbrief in der Bibl. zu Neuchâtel.

[2]) Essai sur la musique ancienne et moderne. 1780. IV Bände. Ein Theil des dritten Bandes ist von Roussier.

[3]) d'Escherny, Mélanges de littérature etc. II. 348.

[4]) Dictionnaire de musique de l'Encyclopédie méthodique. Vol. I. 179[illegible]. Der 2. Band erschien 1818 und ist von Framéry allein.

[5]) Castil-Blaze, Dictionnaire de musique moderne. 1821 u. 1825. — (M. Ch. d'Outrepont) Lettre de J.-J. Rousseau à M. Castil-Blaze in den Dialogues des morts, par M. Ch. d'Outrepont. 1825.

grosses Verdienst. Ueberdies zeigt er hier seinen seltenen Instinct für die Tonkunst und sehr erhabene Ansichten. Selbstverständlich sind die rein ästhetischen Partien seines Dictionnaire vorzüglich"[1]). Endlich haben ganz neuerdings die Herren David und Lucy gerade auf eine Anzahl durchaus gelehrter und technischer Artikel als auf wohlgelungene Leistungen hingewiesen[2]).

Auch das Ausland zollte dem Genfer Philosophen seinen Beifall und Dank. Nur zeigte es dabei in einer Hinsicht mehr guten Willen als Thaten. E. van Heyligerd verkündigte 1769 eine Holländische Uebersetzung des „Dictionnaire de musique", ohne sie jemals zu liefern. In Deutschland beschäftigte sich Carl Friedrich Cramer mit Uebertragungen Rousseau's, dem er leidenschaftlich anhieng, aber die der musikalischen Schriften desselben glaubte er Johann Friedrich Reichardt überlassen zu müssen. Das Manuscript des letzteren soll bei Cramer's Verleger Rellstab liegen geblieben sein, der dann selber, wie es hiess, den „Dictionnaire" verdeutschen und mit Anmerkungen versehen wollte, aber bis zu seinem Tode (1813) beim guten Willen blieb[3]). Nur der Engländer William Waring veröffentlichte schon im Jahre 1770 „A complete dictionary of music", das er jedoch erst bei der zweiten Ausgabe als „translated from the original french of M. J.-J. Rousseau by William Waring" zu characterisieren beliebte[4]).

Charles Burney äusserte sich sehr günstig über den „Dictionnaire de musique". Er meinte zwar, dass Rousseau nicht Zeit und Gelegenheit gehabt hätte, die Mysterien des Canto fermo zu durchdringen und ein tiefer Contrapunctist zu werden, aber er gestand ihm sonst vieles Andere zu, besonders einen sehr feinen Geschmack und erhabene Ansichten über die dramatische Composition. Seine Erklärungen der technischen Ausdrücke wären klar und glücklich. „Als Rousseau zuerst den Leuten seine Ideen über Französische und Italienische Musik auseinandersetzte, sagt Burney, erschien er ihnen paradox;

[1]) Fétis, Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique 1835 etc. 2. Aufl. 1860 etc. Artikel „Rousseau".

[2]) Histoire de la notation musicale etc. par David et Lussy. 4°. 1882. Namentlich S. 120 über die Bedeutung von „dièse" bei Johannes de Muris. S. 122 über die „position des dièses et des bémols à la clef. S. 130 über „si". S. 155 über die Zeichen des Zeitmaasses u. s. w.

[3]) Gerber, Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler 1812 etc. Artikel „Rousseau". III. 932.

[4]) Riemann, Musik-Lexicon. Artikel „Waring".

heute (1788) ist das nicht mehr der Fall, und Rameauisten wie Roussier und La Borde machen sich blos lächerlich. Was Rameau von Harmonie, Melodie u. s. w. sagte, erregt heute nur Spott, und unsere Phantasie fühlt sich frei von den Regeln, welche Gothischen Productionen entnommen wurden. Rousseau's „Dictionnaire“ ist belehrend und dabei doch voll Leben. Auch im Einzelnen ist er bewundernswerth.“ So bemerkte Hasse dem Engländer Burney, dass die Beschreibung, welche von der Anordnung des Orchesters des Dresdener Theaters von 1754 gegeben wurde, wie von einem Augenzeugen gemacht wäre. (Rousseau erhielt sie in der That von Grimm, der Ende 1753 und Anfang 1754 in Elbflorenz war). Ganz hervorragend gelungen fand Burney im „Dictionnaire“ die Darstellung des Tartini'schen Systemes, von der nur der Graf Thurn-Taxis in Venedig gewünscht hätte, dass sie eine noch unbedingtere Lobrede gewesen wäre [1]).

In Deutschland setzte sich Herder nach seiner Art auf's hohe Pferd. „Ist ein Wörterbuch nicht von der Art, sagt er, dass alle Artikel zusammengesetzt ein vollständiges Historisches und Dogmatisches Ganze der Kunst machen, von der es handelt, so ist's unvollkommen, betrügerisch und unnütz.“ Den schönen Gedanken des Vordersatzes hatte Rousseau lange vor Herder und zwar in der „Préface“ seines „Dictionnaire“ aufgestellt und entwickelt. Wusste das Herder nicht? Hatte er das Werk des Genfers nicht ordentlich gelesen? „Machts dies aber aus, fährt er fort: ist's Hauptweg der Methode es im Zusammenhange auszufinden, welch eine Mühe, es zu zerschneiden?“ Dass sich diese Mühe für die Praxis ausserordentlich lohnt, bezweifelt kein Mensch. Allein Herder schliesst: „Ich bin gewiss, dass auch Rousseau sich zu dieser Arbeit nicht würde herabgelassen haben, wenn er nicht, blos zum Reisegelde, es leicht gehabt hätte, seine Artikel aus der Encyclopädie herauszuziehen und zu vermehren. Ich bin gewiss . . .“ [2]). Doch wessen ist sich dies Mal wenigstens Herder nicht gewiss, ohne auch nur die oberflächlichste Kenntniss von dem wirklichen Thatbestande zu haben.

Als Schiller seine Theorie der Schönheit sich gebildet hatte, war

[1]) Burney, a general history of music. IV. 613 u. s. w., 627. — The present state of music in France and Italy etc. 126. 165. — The present state of music in Germany etc. I. 345.

[2]) Herder's sämmtliche Werke. Herausgegeben von Bernhard Suphan. IV. 146. 147.

er überzeugt, dass sie sich auch auf die Tonkunst angewendet bewähren müsste, und bat 1793 seinen Freund Körner um litterarische Hilfsmittel. „Ueber Musik, antwortete der sachkundige Dresdener, empfehle ich Dir Rousseau's Dictionnaire. Suche die Artikel auf, die nicht das Detail der Kunst betreffen, und Du wirst wenigstens Stoff zu weiterem Nachdenken finden.“ Noch vier Monate später wiederholte. er: „Für Musik weiss ich ausser Rousseau's Dictionnaire nur etwa Burney's Geschichte der Musik vorzuschlagen.“ Erst nach Jahren kam Körner die Versuchung an, über die Harmonie im Allgemeinen und über die Sonate im Besonderen eigene und bessere Gedanken als der Genfer Bürger haben zu wollen[1]). „Nicht allein als Philosoph, sagt Langhans, sondern auch als Musiker hat sich Rousseau hohen Ruhm erworben: auf dem Gebiete der Praxis durch den von ihm gedichteten und componierten .... Devin du village, auf dem Gebiete der Theorie durch sein 1767 erschienenes, in zahlreichen späteren Ausgaben und Uebersetzungen ... bekannt gewordenes .. Dictionnaire de musique“ [2]).

Capitel 7.

Das Melodrama „Pygmalion“.

Im Geschmacke der Zeit baute Friedrich Melchior Grimm 1752 einmal einen Tempel des Ruhmes, und alle Talente vom Tänzer bis zum Beherrscher der Völker erhielten darin gleiche Altäre und gleiche Verehrung. Rousseau lächelte. Dann aber nahm er die Götter des Freundes, um sie nach Rang und Würde zu placieren. Ganz unten hin kam der Balletkünstler, über ihn der Sänger und über diesen der Componist. Darauf folgten in aufsteigender Ordnung der Romanschreiber, der Tragödiendichter und der Philosoph[3]). Höher als diese stand der Feldherr, und alle zusammen überragte zuletzt der Lenker des Staates. Denn das wahrhaft königliche Genie vereint nach Rousseau in sich die gesammten Talente der unteren Stufen und verbindet da-

[1]) Schiller's Briefwechsel mit Körner. Berlin 1847. III. 2. 4. 104. 265. 386.

[2]) Langhans, Musikgeschichte. 1879. S. 95.

[3]) Lettre de M. Grimm sur Omphale etc. Originalausgabe von 1752. S. 49 u. s. w.

mit noch „eine grosse und erhabene Seele, welche seine Leidenschaften zügelt, und einen unerhörten Vorzug an Tugend. Alle anderen Talente sind gut, um die Menschen zu vergnügen, zu verderben oder unglücklich zu machen. Dieses letzte Talent allein ist angethan, sie zu beglücken. . . . Sie führen mir vielleicht einen König (Friedrich d. G.) an, welcher die Flöte spielt, und ich erwidere Ihnen darauf, dass er sich das Recht, sie zu spielen, mit Nichten ohne Mühen erworben hat. . . . Fahren Sie also fort, Talente zu lieben und zu pflegen, die Ihnen theuer sind, und von denen Sie einen guten Gebrauch machen; allein vergessen Sie nicht von Zeit zu Zeit alles das mit dem Auge des Weltweisen zu betrachten und zuweilen über alle diese Kinderspiele zu lachen“ [1]).

So sprach Rousseau Anfang 1752. Allein auch der Ruhm, den ihm der „Devin du village“ und die „Lettre sur la musique française“ verschafften, beeinträchtigte diese Ueberzeugung keinen Augenblick und verhinderte ihn niemals, seine beste Zeit und die Fülle seiner Gaben und Kräfte der Ergründung einer möglichst vollkommenen Gestaltung des Staates und der Gesellschaft zu widmen.

Auf dem Lande, fern von Paris mit seinen Theatern und Concerten, seinen Künstlern und Kunstfreunden, war der Genfer Bürger seit dem Frühlinge 1756 der Sphäre entrückt, in welcher allein der musikalische Genius Anregung und immer erneute Lebensfrische finden konnte. Aber es verletzte ihn doch tief, wenn man aus dem Schweigen seiner Muse folgerte, dass sie ihn überhaupt verlassen hätte. Als er entdeckte, dass sogar Herr d'Épinay an seinen Gaben zweifelte, so reizte es ihn, demselben einen überzeugenden Beweis davon zu geben. Die Capelle in La Chevrette sollte eben eingeweiht werden, und Rousseau erbat sich den Text zu einer Motette, die er für dieses Fest componieren wollte. Herr d'Épinay beauftragte damit den Hauslehrer seines Sohnes, Namens Linant, welcher des Lateinischen kundig war. So entstand im Sommer 1757 die Composition „Ecce sedes hic Tonantis“. Im Laufe einer Woche wurde sie fertig. „Der Unwille, sagt der Verfasser der „Confessions“, war mein Apollo, und niemals kam eine reicher ausgestattete Musik aus meinen Händen. Dass Santeuil den Text gemacht, und dass sich Linant ihn sachte angeeignet hatte, habe ich erst nachmals erfahren. . . . Der Pomp der Musik gleich im Eingange entspricht den Worten, und alles Weitere ist von einer

[1]) Oeuvres. VI. 245 u. 248. — Vergl. XI. 175 „Il est certain“ etc.

Schönheit der Melodie, die jedermann ergriff. Ich hatte für ein grosses Orchester gearbeitet. Herr d'Épinay berief die besten Musiker. Frau Bruna, eine Italienerin, sang die Motette und wurde recht gut begleitet“ [1]). Auf das Vollständigste erreichte Rousseau seinen Zweck; nie wieder vergass Herr d'Épinay ein Werk, das ihn so zuverlässig als glänzend die Gaben des Verfassers bekundete. Am Himmelfahrtstage 1765 liess er die Motette im Concert spirituel zu Paris vortragen, „um den Freunden Rousseau's und den wahren Liebhabern guter Musik gefällig zu sein“. Fräulein Fel übernahm dabei die Gesangspartie [2]). Der Zudrang des Publikums war sehr gross. Auch Personen, mit denen der Componist ganz gebrochen hatte, fehlten nicht; man sah die Damen d'Épinay und Baronin Holbach [3]). Trotz aller Kabalen der Feinde und trotz der schlechten Aufführung errang die Motette einen vollen Erfolg; sie wurde ein zweites Mal vorgetragen und erntete womöglich noch grösseren Beifall.

In demselben Jahre 1757, wo sie Rousseau gesetzt hatte, schrieb er auch die Musik zu einem Theaterstücke, das Frau d'Épinay für den Namenstag ihres Mannes dichtete, und das halb Schauspiel halb Pantomime war [4]). Sollte diese Arbeit nicht noch irgendwo vorhanden sein? Nach ihr verstummte Rousseau's Muse der Tonkunst auf lange Jahre. „Sie wollen Compositionen von mir haben: ach Gott, lieber Vernes, schrieb der Genfer Bürger den 18. November 1759, wovon sprechen Sie mir? Ich kenne keine andere Musik mehr als die der Nachtigallen, und für die Pariser Oper haben mich die Eulen des Waldes entschädigt. Angewiesen einzig und allein auf den Genuss der Freuden der Natur, verachte ich die Künstelei der städtischen Vergnügungen. Fast wieder Kind geworden, rufe ich mir mit Rührung die alten Genfer Lieder zurück; ich singe sie mit erlöschender Stimme, und am Ende weine ich über mein Vaterland, da ich glaube dasselbe überlebt zu haben“ [5]).

Pygmalion mag in der ursprünglichen Form der Sage eins sein mit Adonis, der aus der Unterwelt zurückkehrend, die erstarrte Aphrodite wieder belebt, die Natur aus dem Winter zum Frühling zurück-

---

[1]) Oeuvres. VIII. 333.
[2]) Streckeisen-Moultou, Oeuvres et corr. inéd. etc. 354.
[3]) Derselbe. J.-J. Rousseau, ses amis etc. II. 537. 538.
[4]) Oeuvres. VIII. 334. X. 142.
[5]) Oeuvres. X. 220.

führt [1]). Aber seit Ovid's Dichtung ist Pygmalion der Bildhauer, der eine weibliche Statue hervorbringt und von den Reizen seines Werkes so hingerissen wird, dass er zur Venus fleht, bis sie dem Marmor Leben und Seele einhaucht [2]). Künstler nahmen die Fabel zum Vorwurf von Darstellungen, und Philosophen erörterten an ihr das Wesen des Genius oder den Unterschied von Natur und Kunst. Vor allen Anderen kamen die Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts immer wieder darauf zurück. La Motte benutzte sie zu einem Operntexte, den Michel de la Barre componierte, und der als die fünfte und Schluss-Entrée des „Triomphe des arts“ am 16. Mai 1700 in der Pariser Oper gegeben wurde. Clérambauld setzte eine Cantate „Pygmalion“. Romagnesi machte aus dem Stoffe 1734 ein Ballet und 1741 eine dreiactige Comödie in Prosa. Ein Stück gleichen Titels von La Grange blieb Manuscript. Panard und L'Affichard brachten den 26. März 1735 die komische Oper „Pygmalion ou la statue animée“ auf die Bühne, wo sie dann 1744 noch einmal wieder aufgenommen wurde. Am 27. August 1748 gab die königliche Akademie der Musik Rameau's „Pygmalion“ in einem Acte, der dem Publikum sehr gefiel, und den Grimm in die Wolken erhob, obgleich der Text nur eine Verhunzung war, die Balot de Savot mit demjenigen La Motte's vorgenommen hatte. Im Théâtre italien wurde 1753 das Stück travestiert durch die Burleske Gaubier's „Brioche, ou l'origine des marionettes“. Die Comédie française führte den 12. December 1760 ein kleines Prosa-Lustspiel „Pygmalion“ auf, das von Poinsinet de Sivry gedichtet war und vom Publikum ausgepfiffen wurde. Eine Bearbeitung desselben Gegenstandes von Deller mag der gleichen Zeit angehören, während Voltaire in „Pandore, Opéra métaphysique“ ein Hauptmotiv der Sage verwerthete, und Thémiseul de Sainte-Hyacinthe noch in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts einen philosophischen Roman „Pygmalion“ schrieb [3]).

Nun wurde auch Rousseau von der Bedeutsamkeit des Mythos ergriffen. Es war im Sommer 1762, als er abgehetzt wie ein ver-

---

[1]) L. Preller, Griechische Mythologie. I. 275.

[2]) Ovidii Metamorphoseon lib. X. 243 u. s. w.

[3]) Pygmalion par M. J.-J. Rousseau, publié d'après l'Édition rarissime de Kurzböck, Vienne 1772. Avec quelques notes préliminaires par G. Becker. Genève. Georg. 1878. — Correspondance etc. par Grimm etc. II. 435. IV. 340. XVI. 291 u. s. w. — Pougin, Rameau. 92. — Musset-Pathay, Histoire de la vie et des ouvrages de J.-J. Rousseau. II. 445—447.

folgtes Wild, sich endlich der Ruhe und Sicherheit erfreute, die ihm droben an den Quellen der Areuse zwischen den Felsen des Jura beschieden war. Nicht blos den Todten folgen ihre Werke nach. In der Erinnerung an das, was er geschaffen, fand der Eremit von Motiers seinen Trost. Vor allen gesellten sich zu ihm als freundliche Begleiter die Gestalten der „Nouvelle Héloïse“, und wieder erfüllte Julie mit schwärmerischem Entzücken und mit allen Wonnen der Wehmuth die Seele des Dichters[1]). Da fühlte er sich denn als der götterbegnadigte Pygmalion. Begeistert schilderte er in Worten und in Tönen sein Glück, und abermals Dichter und Musiker zugleich, erzeugte er ein seltsam eigenartiges Werk. Aber nur die Worte schrieb er nieder. Schien es ihm unmöglich, auch die Harmonien in bestimmten Zeichen wiederzugeben? Oder glaubte er, dass sie auf seine blossen Andeutungen hin und rein aus dem Texte heraus in jedem Musiker, ja in jedem sinnigen gefühlvollen Hörer von selber ertönen müssten? Er glaubte so etwas in der That, und dem ersten Versuche, den er anstellte, entnahm er vielleicht die Bestätigung.

Unter den Pilgern, die überallher verehrungsvoll das wilde Thal der Areuse hinauf nach Motiers zogen, war auch Nicolaus Anton Kirchberger. Einer wohlhabenden und angesehenen Familie in Gottstadt bei Bern entstammend, zählte er noch nicht 24 Jahre. „Im schönsten Leibe, sagte der Baseler Iselin von ihm, birgt er die schönste Seele.“ Gleich bei seiner ersten Begegnung am 17. November 1762 bezauberte er den Verfasser des „Émile“. Auf der Stelle gewann er sich dessen ganzes Vertrauen und die liebenswürdige Hingebung, wie sie sonst nur wenig erwählten und erprobten Freunden in glücklichen Momenten zu theil wurde. Rousseau schwelgte gleichsam in Herzensergiessungen. Was ihm in den Sinn kam, kam auch über seine Lippen. Er sprach über Menschen und Dinge, über sich und seine Bücher, über seine Correspondenzen, über alles. Er holte den ungedruckten Schluss des „Émile“, betitelt „Émile et Sophie, ou les Solitaires, fragments“, und las das Manuscript vor, wodurch er Kirchberger zu Thränen rührte und zugleich sich selber tief erregte. Darüber war es späte Nacht geworden. In dem jugendlichen Fremdlinge erblickte Jean-Jacques den ersten Menschen, den er für würdig hielt, auch den „Pygmalion“ kennen zu lernen. Am anderen Tage sprach er mit ihm davon, characterisierte ihm die

[1]) Oeuvres. X. 154. Brief an Madame d'Épinay Frühling 1757. „Le nom de Julie et le votre sont les seules choses qu'ils (les échos de mes bois) savent répéter.“

Art und Weise der Composition, wie er sie im Sinne hatte, und begann dann den Vortrag. Kirchberger empfieng einen gewaltigen Eindruck und wie es schien, gerade denjenigen, welchen der Verfasser hervorbringen wollte; gänzlich von der Illusion befangen, hörte er als wirklich alle die Begleitungen des Orchesters, von denen ihm Rousseau geredet hatte. In der Heimath erzählte er es dann den Damen Julie von Bondeli, Stürler und May, und noch ist der Bericht erhalten, den Julie von Bondeli darüber dem Dr. Zimmermann, dem Verfasser des Buches über die Einsamkeit, geschickt hat. Ich wiederhole ihn hier in Deutscher Uebertragung.

„Rousseau las Herrn Kirchberger ein kleines wundersames Stück, es ist ein Drama, ein einziger Act, eine einzige Scene, eine einzige Person, und diese ist Pygmalion. Man sieht ein Atelier, viel Statuen in verschiedenen Stadien der Ausführung, diejenige der Galathée bedeckt mit einem Schleier; Pygmalion geht an sein Werk, jeder Statue giebt er einen Meiselschlag, die immer wachsende Aufregung hindert ihn bei irgend einer zu bleiben, sie verdoppelt sich vor derjenigen der Galathée, er fürchtet zu verderben, indem er verbessern will, die Verwirrung steigert sich, er geräth ausser sich, die Götter haben Erbarmen mit ihm, und Galathée steigt hernieder von ihrem Piedestal und spricht die einzigen drei Worte, die das Stück endigen (Ah! encore moi), drei Worte, die gewaltig sind, aber die so sein müssen, sagt Rousseau, weil sie der Schluss sind, und weil Galathée nichts als sie spricht . . . Während der Lectüre wurde Kirchberger hingerissen und rief aus: „Hier das Orchester, ach Herr, hören Sie nicht das Orchester?"" [1]).

Der Bericht ist für den Forscher von grosser Wichtigkeit. Es ist überflüssig eine Silbe darüber vorzubringen. Jeder Leser fühlt aber auch, wie eine solche Wirkung des Pygmalion auf Andere den Verfasser ergreifen musste. Nur der Irrthum im Briefe Juliens von Bondeli über den Schluss soll hier berichtigt werden. Man kennt die Dichtung. Als die Statue sich bewegt und ihr Postament verlässt, da wirft sich der Künstler auf die Knie, und die Hände und die Augen himmelwärts gehoben, bricht er aus in die Worte:

„Unsterbliche Götter! Venus! Galathée! O Wunder einer verzückten Liebe!"

---

[1]) Ed. Bodemann, Julie von Bondeli und ihr Freundeskreis u. s. w. 249. (Lettre à M. Zimmermann, Koenitz ce 21 janvier 1763.)

Galathée berührt sich und sagt: „Ich".

Pygmalion, ausser sich: „Ich".

Galathée, sich abermals berührend: „Es ist mein Ich". (C'est moi.)

Pygmalion: „Reizende Täuschung, die mein Ohr berührt, o verschwinde nie vor meinen Sinnen."

Galathée thut einige Schritte und berührt eine andere Statue: „Das ist nicht mehr mein Ich." (Ce n'est plus moi.)

Pygmalion, in Aufregung u. s. w. Galathée naht sich ihm und betrachtet ihn, er erhebt sich hastig, streckt seine Arme aus nach ihr und schaut auf sie in Extase. Sie legt ihre Hand auf ihn, er zittert, nimmt die Hand, führt sie an sein Herz und bedeckt sie mit glühenden Küssen.

Galathée seufzend: „Ach, auch mein Ich." (Ah! encore moi.)

Pygmalion: „Ja, geliebtes und reizendes Wesen, ja würdiges Meisterstück meiner Hände, meines Herzens und der Götter, es ist Dein Ich, es ist Dein Ich allein: mein ganzes Sein habe ich Dir gegeben: nur für Dein Ich werde ich noch leben" [1]).

Gerade dieser einzig originale Schluss ist von unendlicher Hoheit. Das Ideal, das der Genius erschafft, ist die Offenbarung der Vollkommenheit seines eigenen Wesens; darin hat das Ideal seine Wahrheit, seine Wirklichkeit, sein Leben. Aber andererseits ist auch der göttliche Künstler das, was er ist, nicht in seiner Alltagserscheinung, sondern in seiner erhabenen Bethätigung: in seinem Ideale waltet nach dem vollen Sinne des Wortes sein eigenes wahres und wirkliches Leben.

Und wie wenig ist der Dichter verstanden worden. Noch neuerdings behauptete man wieder, der Schluss des Pygmalion wäre monströs, „desinit in piscem", wogegen Corneille's „moi, dis-je, et c'est assez" von einem wunderbaren Effect, und Voltaire's Pandore grossartig wäre, wenn sie sagt: „Où suis-je? Et qu'est ce que je vois? Je n'ai jamais été, quel pouvoir me fait naître?" [2]).

Eine rein gelehrte Frage betreffend, so ist es interessant zu bemerken, dass Rousseau einmal wenigstens auch die Venus, die Aphrodite, wieder vorbringt. Die Bezeichnung der Statue als Galathée aber entnahm er wohl ohne Zweifel dem Romane „Pygmalion" von Saint-Hyacinthe.

---

[1]) Oeuvres. V. 236.

[2]) Pygmalion par J.-J. Rousseau etc. publié par Becker.

Der Eremit von Motiers sagte zu Kirchberger, dass er seine Dichtung an Metastasio schicken würde, zu welchem Behuf er seinem Manuscripte ein so kleines Format gab, dass es in ein Briefcouvert gelegt werden konnte. Es ist noch vorhanden und befindet sich, da Rousseau seine Absicht nicht ausführte, unter seinem handschriftlichen Nachlass in Neuchâtel. In der öfter erwähnten Gesammtausgabe der Werke des Genfer Philosophen, die 1764 vorbereitet wurde, sollte unter vielen anderen bisher ungedruckten Sachen auch „Pygmalion, scène lyrique“ erscheinen, woran dann der Verfasser bei der Durchsicht so gut wie nichts zu verändern fand[1]). Noch im Frühling 1765 correspondierte Rousseau mit Rey über das Neuchâteler Unternehmen und sendete ihm das Inhaltsverzeichniss der sechs Quartanten, auf welche es berechnet war[2]). Aber die orthodoxe Geistlichkeit von Neuchâtel vereitelte den schönen Plan. Aus der Schweiz fliehend, liess der Verfasser der „Lettres de la montagne“ alle seine Handschriften wohlgeordnet in numerierten Packeten unter der Obhut seines Freundes Dupeyrou. Ihm schrieb er den 17. November 1765 von Strassburg aus folgende Zeilen: „Ich bin zu dem Wunsche veranlasst, hier von zwei Stücken Gebrauch zu machen, die sich in Packet 12 befinden; das eine ist „Pygmalion“ und das andere „L'engagement téméraire“. Der Schauspieldirector hat für mich tausend Aufmerksamkeiten: er stellte mir eine kleine vergitterte Loge zur Verfügung; er liess mir, damit ich incognito eintreten kann, einen Schlüssel für ein Pförtchen machen; er setzt die Sachen auf's Repertoir, von denen er glaubt, dass sie mich erfreuen. Ich möchte ihm gern dankbar sein . . . und ich denke, irgendwelche Schreiberei von mir, gut oder schlecht, wird ihm bei dem Wohlwollen nutzbringend sein, welches das Publikum für mich hegt und gelegentlich des „Devin du village“ offenbarte. Meiner Hoffnung nach . . . würden Sie die Stücke selbst bringen . . . und wir uns zusammen vergnügen, dieselben auf der Bühne zu sehen. Falls Sie nicht selbst kommen, müsste jedoch aus Vorsicht eine Copie des „Pygmalion“ angefertigt werden, da es keine davon giebt . .“[3]). Dupeyrou konnte zu seinem Bedauern der Einladung nicht entsprechen, und indem er dies dem Freunde am 25. No-

---

[1]) Rousseau schrieb auf das Manuscript (No. 7851 in Neuchâtel): „Je ne crois rien à faire à cette pièce, si ce n'est d'ôter quelques mots parasites comme insense“ etc.

[2]) Bosscha, Lettres inédites de J.-J. Rousseau à M. M. Rey. 251. 254—255.

[3]) Oeuvres. XI. 293.

vember mittheilte, benachrichtigte er ihn auch, dass die Copie des „Pygmalion" angefertigt wäre [1]). Das ist auf längere Zeit hin das letzte Wort, das wir von dem Werke hören, welches übrigens ebenso wenig wie das „Engagement téméraire" in Strassburg auf die Bühne gekommen ist.

Als Rousseau nach seiner fluchtähnlichen Rückkehr aus England 1767 das Schloss Trie bewohnte, trat er der Madame de Nadaillac näher, der Abtessin von Gomer-Fontaine bei Chaumont en Vexin. Aus dankbarer Verehrung für sie componierte er eine Motette „Principes persecuti sunt" [2]). Im Frühling 1768 begab sich Rousseau aus Trie nach Lyon, wo er nur kurze Zeit blieb, und wohnte dann nacheinander in Bourgoin und in Monquin. Das Studium der Botanik gewährte ihm hier Trost und Zerstreuung. Auch die Musik übte zu Zeiten über ihn wieder ihren Reiz und ihre Macht, und seinem Wunsche entsprechend sandte ihm Frau Delessert von Lyon im Herbst 1769 ein Spinett nach Monquin. Das Instrument war gut. „Es macht mir Freude, schrieb Rousseau an Laliaud, und bringt mich heiter über manche Stunden." Aber allzuoft überwältigten ihn excentrische Stimmungen, in denen ihm alles verleidet war. Wiederholt stand er dann auf dem Punkte, sogar die Botanik und die Musik ganz aufzugeben. „Das Spinett, klagte er 1769, liefert mir keine neuen musikalischen Ideen mehr, und vergebens versuche ich, etwas zu Papier zu bringen; nichts kommt, und ich fühle, dass ich fortan auf das Componieren verzichten muss wie auf alles Uebrige; das ist nicht überraschend" [3]). Aber unfruchtbar blieben die Jahre 1768 bis 1770 keineswegs in Rousseau's Leben. Während derselben schrieb er den zweiten Theil seiner „Confessions". Alles Leid, aber auch alle Lust der Vergangenheit lebte dabei wieder auf in seinem Inneren. Ein lieblicher milder Hauch durchweht die Schilderung des Ursprunges der „Nouvelle Héloïse". „Die Reinschrift der beiden ersten Bücher, erinnerte er sich, machte ich mit unbeschreiblichem Vergnügen .... ich fand nichts galant, nichts zierlich genug für die reizenden Mädchen (Julie und Claire), für die ich schwärmte, wie ein zweiter Pygmalion" [4]). Dem Dichter Belloy, der ihm seine „Gabrielle" zusandte,

---

[1]) Dupeyrou à M. Rousseau, le 25 novembre 1765. Originalbrief in der Bibl. zu Neuchâtel. — Vergl. Oeuvres. XI. 302.

[2]) Jansen, J.-J. Rousseau, Fragments inédits etc. 50.

[3]) Oeuvres. XII. 167.

[4]) Oeuvres. VIII. 113.

dankte er am 18. Februar 1770 mit den Worten: „Urtheilen Sie selbst über das Vergnügen, das ich empfand, als ich Ihre „Gabrielle“ lesend meine Julie wiedersah .... jenes so ergreifende Bildniss, dessen Pygmalion ich bin“[1]). Mit der neu entfachten Liebe zur „Nouvelle Héloïse“ richtete Rousseau seit 1769 seinen Sinn auch wieder zu seiner lyrischen Scene „Pygmalion“.

Am 6. April 1770 befand er sich noch in Monquin, aber bereits auf dem Sprunge, nach Paris zu gehen. Unterweges machte er einen Besuch in Lyon, wo er den 18. oder den 19. April eintraf[2]) und länger, als er sich vorgenommen hatte, — bis in die ersten Tage des Junius 1770, — verweilte. Er wohnte in dem stattlichen Hause der Madame Boy de la Tour, die mit seinem alten Freunde Daniel Roguin verwandt, ihm seit 1762 ihr Wohlwollen bewiesen hatte. Jetzt überhäuften ihn wetteifernd die treffliche Frau, die männlichen Mitglieder ihrer Familie und namentlich auch die drei reizenden Töchter, die in der Blüthe der Jugend und Schönheit standen, mit freundschaftlichen Liebkosungen[3]). Der Botaniker Herr de Fleurieu de la Tourette stand ihm längst schon nahe; er unterstützte ihn in denjenigen wissenschaftlichen Studien, die seit 6 Jahren seinem Herzen am theuersten waren. Der persönliche Umgang mit ihm und das Leben in seiner Familie gefiel ihm ausserordentlich. Rousseau schrieb dem Gelehrten später einmal aus Paris: „Ich fand keine Gesellschaft, die harmonischer war, und die mir besser passte als die Ihrige; keine Aufnahme, die mehr nach meinem Herzen war als diejenige, die mir unter Ihren Auspicien von der anbetungswürdigen Mélanie (der Madame de la Tourette) zu Theil wurde. Wenn es mir vergönnt wäre, ein gleichmässiges und süsses Dasein zu wählen, so möchte ich an allen Tagen des meinigen den Morgen über der Arbeit verbringen, sei es über meinem Notencopieren, sei es über meinem Herbarium, dann mit Ihnen und Mélanie dinieren, hernach eine oder zwei Stunden an den Klängen ihrer Stimme oder ihrer Harfe mein

[1]) Oeuvres. XII. 178.

[2]) XII. 216. 217. Der Brief ist in der That vom 19. April 1770, und die Anmerkung der Herausgeber ist falsch. Denn ein Brief vom 27. April 1770 ist aus Lyon datiert und berichtet, dass Rousseau schon eine Anzahl Tage daselbst war. (Siehe die folgende Anmerkung.)

[3]) Oeuvres. IX. 263. — Rousseau à M. Roguin à Yverdun, Lyon $17^{27}/_{4}70$. Originalbrief im Besitz des Herrn Alex. Meyer-Cohn in Berlin. Hier lesen wir ... „Mad. Boy de la Tour et .. son aimable famille qui m'ont à leur ordinaire comblé de mille caresses.“

Ohr und Herz weiden; später mit Ihnen ganz allein den Rest des Tages spazieren gehen, botanisierend und philosophierend nach unserer Lust“[1]). Frau von Fleurieu sah den Philosophen zum ersten Male in einer Gesellschaft des Intendanten von Lyon; sie wusste nicht, wer er war, aber auf seine Physiognomie hin wettete sie, dass das ein Mann von Geist sein müsste. Jean-Jacques fühlte sich davon gerührt und geschmeichelt und widmete der Dame ein kleines Gedicht. Mitten im Irrthum, in menschlicher Schwäche und im Unglück, heisst es hier, verachte er das Schicksal; das einzige Gut, dessen er sich erfreue, hänge gar nicht von diesem ab: „Die göttliche Fleurieu spricht mir Werth zu, mein Ruhm ist gesichert, und das ist mir genug“[2]). Nicht einmal Voltaire hätte ein Compliment anmuthiger empfangen und mit galanterer Huldigung erwidern können.

Seinem Amsterdamer Verleger Rey dankte Jean-Jacques für die Empfehlung an den Buchhändler Bruysset, „der alle Aufmerksamkeiten für ihn hätte, und der eine Bekanntschaft wäre, wie man sie gerne machte und mit Vergnügen weiter pflegte“[3]). Sonst gedachte er unter seinen Lyoner Beziehungen blos noch eines Herrn de la Vergne und eines Herrn **, von dem er mit grosser Innigkeit sprach[4]). Da behauptet nun ein Kaufmann Horace Coignet, dass er dem Genfer Philosophen am Charfreitage 1770 im grossen Concerte, wo man Pergolesi's „Stabat“ aufführte, von Herrn de la Tourette als ein tüchtiger Musiker vorgestellt worden wäre, und dass er von diesem Augenblicke an das Vertrauen und die Gunst desselben bis zu seiner Abreise genossen hätte. Er hinterliess über eine Epoche, die so merkwürdig als ehrenvoll für ihn sein musste, handschriftliche Aufzeichnungen, welche Musset-Pathay 1821, im Todesjahr Coignet's, gesehen hat, und welche zuerst 1822 durch den Druck veröffentlicht worden sind[5]). Sie würden sehr werthvoll sein, wenn wir sie als wahr und zuverlässig ansprechen dürften. Nirgends aber, weder in den Werken und Briefen Rousseau's, noch in der Correspondenz seiner Bekannten

---

[1]) Oeuvres. VI. 89.

[2]) Oeuvres. VI. 8.

[3]) Bosscha, Lettres inédites de J.-J. Rousseau à M. M. Rey 294.

[4]) Robinet à M. de la Tourette, Dijon le 16 juin 1770. Originalbrief in der Bibl. zu Neuchâtel.

[5]) Musset-Pathay, Oeuvres inédites de Jean-Jacques Rousseau I. 461. — Tablettes historiques et littéraires de Lyon. 28 déc. 1822. — Lyon, vu de Fourvières, Lyon, 1833. S. 539—552.

wird der Name Coignet's auch nur genannt. In seinem Manuscripte giebt Coignet an, im Spätsommer 1770 von dem berühmten Manne einen wohlwollenden Brief aus Paris erhalten zu haben, und es ist äusserst auffällig, dass er denselben nicht aufbewahrte, und dass er ihn nicht vollständig und wörtlich mittheilte, da er uns dann doch wenigstens ein Zeugniss für seine Verbindung mit Rousseau vorgelegt hätte. Coignet erzählt uns, dass der Genfer Philosoph sehr gütig über ihn zu Lyoner Kaufleuten gesprochen und diesen die Hoffnung ausgedrückt hätte, ihn bei sich zu sehen; aber er unterlässt es, uns die Namen seiner Landsleute zu nennen und der ehrenvollen Einladung zu folgen. Im Einzelnen blendet er durch manche Mittheilung, die richtig oder wenigstens möglich ist; aber sie betreffen immer Dinge, die jedermann in Lyon wissen konnte, oder die später aus Rousseau's Schriften zu entlehnen waren. Für Zeitbestimmungen nimmt er die Miene an, als wäre er tagebuchartig genau. Aber während Rousseau thatsächlich etwa 7 Wochen, ungefähr vom 18. April bis ungefähr zum 8. Juni in Lyon war, will Coignet ganz genau wissen, dass er sich dort gegen drei Monate aufhielt. Doch genug. Die Hauptsache, worauf es dem Berichterstatter ankommt, die Geschichte der Composition des „Pygmalion“, ist erlogen. Gleich am Tage nach der Vorstellung im grossen Concert, erzählt nämlich Coignet, besuchte er Rousseau, wurde er zu Tische festgehalten, und erhielt er das Manuscript des „Pygmalion“ mit der Aufforderung, es nach Art der Griechischen Mélopée zu componieren*). Die Dichtung zu lesen, giengen beide Männer in ein Gehölz auf einer Anhöhe vor der Stadt. Unter einem Baume liessen sie sich nieder. „Dieser Ort, sagte Rousseau, gleicht dem Helicon“, und nun trug er seinen „Pygmalion“ vor. Kaum war er zu Ende, so brach ein Sturm los; es blitzte und donnerte, der Regen goss in Strömen. Aber unter dem schützenden Dache einer alten Eiche — war die schon Sonnabend vor dem Ostersonntage belaubt? — erfreute man sich an dem gewaltigen Schauspiele der Natur und kehrte bei aufgeheitertem Himmel nach Hause zurück. Anderen Tages brachte Coignet zum Staunen des Dichters bereits die fertige Composition der Ouverture, und sehr bald war das ganze Werkchen für ein Orchester von 7 bis 8 Instrumenten gesetzt. Ganz zufrieden damit, und nur weil er wünschte, dass auch etwas von ihm selber in der Musik wäre, bat sich Rousseau

*) So etwas konnte Rousseau gar nicht sagen. Vergl. Oeuvres. VII. 158. Artikel „Melopée“.

aus, das Andante zwischen der Ouverture und dem ersten Presto und ebenso das Ritornello, das die Hammerschläge Pygmalions begleitet, selber zu machen. In dem kleinen Theater, das im Rathhause aufgeschlagen war, und das Herr de la Verpilière, der Prévôt des marchands, sehr gern dem ihm wohlbekannten Dichter zur Verfügung stellte, wurde das Stück aufgeführt. Herr le Texier gab die Titelrolle und Frau de Fleurieu (de la Tourette) die Galathée. Die Novität gefiel in hohem Grade. Nach der Aufführung umarmte Rousseau den Componisten und sagte ihm: „Ihre Musik hat mir Thränen entlockt". Ausserdem wurde der „Devin du village" vorgestellt, in dem Coignet die Titelrolle, Herr le Texier den Colin und Frau de Fleurieu die Colette gab. Ein anderes Mal spielten dieselben Dilettanten La Harpe's „Mélanie", als welche abermals Frau von Fleurieu auftrat. Coignet hatte zu dem Schauspiele eine Ouverture im pathetischen Stile componiert, welche die verschiedenen Situationen des Stückes malte. Rousseau wurde ganz erschüttert davon. „Sehen Sie meinen Rock, sagte er denen, die ihn fragten, ob er zufrieden wäre: er ist feucht von Thränen."

So weit der Kaufmann Horace Coignet.

In der That sprach Rousseau auf der Reise nach Paris in Dijon von der „Mélanie" und seinem „Pygmalion"[1]. Aus Paris schrieb er noch entzückt über das vollendete Spiel der Frau de la Tourette in den Rollen der Mélanie und Galathée, und gerade diese letzteren Briefe sind bald nach seinem Tode gedruckt worden[2].

Der Engländer Burney, der zu Anfang des Sommers 1770 auf seiner Studienreise auch Lyon besuchte, fand hier nicht viel Gutes über die Musik zu sagen. Trotz der Nähe Italiens und des Umschwunges, der sich in Paris auf dem Gebiete des musikalischen Geschmackes vollzog, hieng man hier immer noch am alten Französischen Stile. Selbst Italiener, wie der Klavierspieler Leoni und der Violinist Carminati hatten den Geist ihrer Heimath verloren, da sie allzulange derselben fern waren. Der Operngesang aber war wo möglich noch schlechter als in der königlichen Akademie der Musik in Paris, so dass es Burney vorzog, die Italienischen Burschen und Mädchen zu hören, die in den Kaffees geigten und sangen[3]. Allein diejenigen Kreise,

[1] Robinet à M. de la Tourette, Dijon le 16 juin 1770. Siehe S. 301 Note 4.

[2] Oeuvres. VI. 89 u. s. w.

[3] Burney, the present state of music in France etc. S. 50.

in denen Rousseau verkehrte, bekundeten Neigung und Verständniss für seine Italienische Richtung und für seine Neuerungen. Der Prévôt des marchands, Herr de la Verpilière, war vielleicht ein Hauptvertreter derselben in Lyon, und so möchte ich in ihm jenen Herrn ** erkennen, von dem Jean-Jacques mit so auffallender Innigkeit in Dijon sprach, und den er allein in seiner Correspondenz mit de la Tourette grüssen liess.

Das wundersame neue Stück „Pygmalion“ beschäftigte die gebildete Gesellschaft der „Stadt des Reichthums und der Musen“ in hohem Grade. Aus ihrer Mitte erhielt Grimm noch vor Mitte Mai 1770, wenn auch keine ganz zutreffende, doch eine sehr eingehende Beschreibung von Rousseau's Werke. Denn nichts konnte der Genfer thun oder lassen, wovon nicht sofort seine Feinde Voltaire, d'Alembert und vor Allen Grimm unterrichtet wurden. „Es ist eine komische Oper, heisst es in der Correspondance des letzteren über „Pygmalion“, halb Gesang, halb Rede, gemäss dem barbarischen Gebrauche der Neu-französischen Küche. Nur ein Schauspieler tritt auf . . Pygmalion. Die Rolle der Statue ist sehr kurz: sie sagt blos drei Worte. Sowie sie sich beseelt fühlt, berührt sie ihr Herz und spricht: „das ist mein Ich“. Sie nähert sich einer Statue an ihrer Seite, und merkend, dass diese unbeseelt ist, sagt sie: „das ist nicht mehr mein Ich“. Ihre Hand auf das Herz Pygmalions legend und es schlagen fühlend, sagt sie: „das ist wieder mein Ich“. Das ist vielleicht etwas geschraubt, etwas metaphysisch; das „Ich“ ist ein sehr abstracter Ausdruck für einen ersten Gedanken, oder vielmehr eine erste Empfindung. . . . . Das erste Wort eines plötzlich beseelten Wesens würde zweifelsohne irgend ein leidenschaftlicher, stürmischer, schmerzlicher Ausdruck sein; der Anblick des Universums würde es verwirren; es würde sich bedroht glauben, und die Regung seiner eigenen Lebenskraft würde ihm Furcht einflössen . . . . aber trotz der Richtigkeit, die ich diesen Bemerkungen beilege, bin ich überzeugt, dass die drei Worte der Statue Rousseau's auf dem Theater Glück machen . . . Was mir versehen scheint, ist die Behandlung des Vorwurfes in der Doppelform unserer komischen Opern, wo man abwechselnd redet und singt. Ein Stück, in dem sich ein Mirakel begiebt, fordert eine von unserer Daseinsart möglichst entfernte Form der Nachahmung“ [1]). Acht Monate später

---

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. IX. 22. (15. Mai 1770.) Ich hebe hervor, dass in dem Lyoner Bericht an Grimm keine Silbe über Coignet vorkam.

kannte Grimm das Werk besser; er schickte eine Abschrift des Textes an seine fürstlichen Leser, „da auch die geringsten Werke eines berühmten Mannes Neugierde erregen". „Von der Wirkung, die es auf der Bühne thut, bemerkte er am 15. Januar 1771, hörte ich noch nichts. ... Sie wissen bereits, dass Pygmalion nicht singt, sondern dass er spricht und recitiert, und dass die Musik nur verwendet wird, um die Rede des Schauspielers durch verschiedene Ritornelle zu unterbrechen, und um seine Action ebenso wie die verschiedenen Erregungen, von denen er ergriffen wird, auszudrücken"[1]). Gewahren wir hier schon keine Spur mehr von jener selbstgefälligen Art zu kritisieren, so werden wir später in der „Correspondance littéraire" sogar einen förmlichen Hymnus auf „Pygmalion" hören.

Von Lyon aus schrieb Rousseau noch am 7. Junius 1770 an Rey in Amsterdam. Die Zeit vom 10. bis 15. verlebte er in Dijon, wo ihn Herr de la Tourette an Robinet empfohlen hatte. Ueber Montbard, wo er Buffon besuchte und auch Daubenton antraf[2]), begab er sich nach Paris. Man weiss, welches Interesse die Hauptstadt an ihm nahm. Vorzüglich auf seinen „Pygmalion" waren die Pariser gespannt. „Man redet viel von Rousseau's Oper „Pygmalion", schrieb Bachaumont schon den 7. Julius, einem Werke ganz absonderlicher Art, in einem Acte, in einer Scene, mit nur einem Schauspieler. Es ist in Prosa, ohne Vocalmusik. Es ist eine kräftige und ausdrucksvolle Declamation im Geschmacke der antiken Dramen, begleitet von Instrumentalmusik. Er hat diese Novität auf dem Theater in Lyon probieren lassen und Erfolg gehabt. Man möchte sie sehr gern hier sehen, aber man meint, dass sie für das Hochzeitsfest des Grafen von Provence aufgespart wird"[3]). Rousseau recitierte den „Pygmalion" bei Madame de Genlis; er sprach frei, stehend und mit einigen Gesten; die Weise seines Vortrages, wahr und energisch zugleich, liess nichts zu wünschen übrig[4]). Hoffte etwa die Direction des Théâtre italien das Stück zu erhalten, als sie durch eine Deputation dem Dichter-Componisten für sich und Therese Levasseur freien Eintritt zu allen ihren Vorstellungen anbieten liess?[5]) An Privatgesellschaften über-

---

[1]) Ebendort. IX. 238. (15. Januar 1771.)

[2]) Oeuvres. VI. 88.

[3]) Mémoires secrets de Bachaumont etc. le 7 juillet 1770. — Oeuvres. XII. 217.

[4]) Souvenirs de Félicie (Mad. de Genlis), angeführt von Musset-Pathay, Histoire de la vie etc. de J.-J. Rousseau. I. 198.

[5]) Mémoires secrets de Bachaumont etc. le 23 août 1770.

gab Rousseau sein Werk mit auffallender Bereitwilligkeit. „Man hat den Pygmalion in Montigny aufgeführt, meldete er am 28. September Herrn de la Tourette; ich war nicht dort, kann also auch nichts darüber sagen. Die Erinnerung an meine erste Galathée (Frau de la Tourette) wird niemals in mir den Wunsch erwecken, eine zweite zu sehen" [1]).

Nun behauptet Horace Coignet, Rousseau hätte ihn gleich im Sommer 1770 durch einen Brief an Herrn de la Vergilière um Zusendung seiner Composition des „Pygmalion" ersuchen lassen. Aergerlich, nicht direct darum gebeten zu sein, wäre er durch einen freundlichen Brief des Philosophen aus Paris wieder beruhigt worden. Als der Lyoner Kaufmann aber hörte, dass sich Rousseau nach der Aufführung des Stückes bei Madame de Brionné (sic) den Doppellorbeer als Dichter und Componist gefallen liess, als er ihn im „Mercure de France" für diese Doppelleistung gefeiert sah, und als er Monate lang vergebens darauf wartete, dass der Philosoph die Sache richtig stellte: da richtete er endlich am 26. November 1770 einen Brief an Lacombe, den Redacteur des „Mercure de France", worin er die Composition des „Pygmalion" bis auf die beiden erwähnten Sätze als sein Werk in Anspruch nahm. Er leugnete nicht, dass er „das Gelingen seiner Arbeit den Rathschlägen des grossen Mannes verdankte, dessen Gegenwart ihn inspirierte", aber er forderte doch für sich den vollen Antheil des Ruhmes, der ihm gebührte. In stolzem Selbstbewusstsein liess er auch sein Werk stechen, hierbei, wie er sich ausdrückte, Rousseau gebend, was Rousseau's war, d. h. die erwähnten zwei Sätze mit dessen Namen bezeichnend [2]). In Folge dessen, so lesen wir in seinem Berichte weiter, hätte sich der Philosoph eine Zeit lang sehr kühl gegen ihn benommen, aber schon nach Verlauf eines Jahres zu Lyoner Kaufleuten, die ihn besuchten, mit Theilnahme von ihrem Landsmanne gesprochen und die Hoffnung geäussert, denselben in Paris bei sich zu sehen [3]).

---

[1]) Oeuvres. VI. 90. — Wahrscheinlich war es Herr Trudaine, dem Rousseau den Pygmalion zur Aufführung überliess, da dessen voller Name Trudaine de Montigny lautete.

[2]) Pigmalion de Mr. Rousseau. Monologue mis en musique par M. Coignet. Prix 6 l. A Paris. Chez Mr. Lobry. Rue du Roule à la clef d'or, No. 34. Folio. (Mit Lobry's eigenhändigem Namenszug versehen ist das Exemplar der Berliner Bibl.)

[3]) Siehe oben S. 301 Anm. 5.

Dazu wäre nun eine treffliche Gelegenheit gewesen. Montag den 30. October 1775 wurde der „Pygmalion“ zum ersten Male in der Comédie française gegeben. Aber Coignet kam weder damals noch später zu Rousseau, und seltsamer Weise liess er sich auch weder bei dessen Freunden noch bei dessen Feinden sehen. Herr Larive als Pygmalion und Fräulein Raucourt als Galathée erlangten einen unerhörten Beifall. „Dieses Drama, berichtete die Correspondance Grimm's, von einer ganz absonderlichen Gattung, eine einzige Scene, ein einziger Schauspieler, ohne Intrigue, ohne Handlung, so einfach und schlicht in seiner Moral, hatte auf uns eine überraschende Wirkung. Was auch die Verkleinerer dieses Werkes sagen mögen, nie wird man uns überreden, dass die Illusion, die es erzeugen konnte, einzig auf der Berühmtheit des Autors beruht. Es giebt keine Erfolge, auf welche dieser Zauber weniger Einfluss hat, als auf die des Theaters. „Sophocle“ und die „Scythes“, ganz gedeckt von Voltaire's Ruhm, fielen nichts desto weniger durch. Ich bedauere die kühlen und kalten Kritiker, die in Pygmalion nur den Liebhaber einer Statue, nur einen platten und metaphysischen Visionnair sehend, bei diesem langen Monologe Langeweile empfinden, indem sie nichts als Wiederholungen, grosse Worte und ein Wunder gewahren, das nach ihrer Meinung ebenso lächerlich ist, als die Leidenschaft, die ihm zum Vorwand dient. Was ich in dieser originalen und erhabenen Scene zu sehen glaubte, das ist eine der geistvollsten Fabeln des Alterthums, das pathetischeste Gemälde der Verzückungen, des Enthusiasmus, des Wahnsinnes, wie sie in einer empfindsamen und leidenschaftlichen Seele die Liebe zu den Künsten und zu der Schönheit bewirken kann. Ich bewunderte das Talent, womit der Künstler seinem Vorwurf jenen Character der Einfalt zu bewahren wusste, der ihm eignet, und den auf der Bühne festzuhalten, so schwierig war. Ich bewunderte die Tiefe des Genies, womit er alle Regungen der Leidenschaft entwickelt, ihre Fortschritte und ihre stufenweise Steigerung. In letzter Hinsicht ist der „Pygmalion“ vielleicht eins der besten philosophischen Stücke, die aus der beredten Feder Jean-Jacques' hervorgiengen. Ich weiss nicht, warum man den Autor tadelt, seinen Vorwurf auf eine einzige Scene, einen einzigen Monolog beschränkt zu haben, wenn dieses Mittel ihm genug war, ebenso viel Wirkung zu erzielen, als wenn er eine complicierteres Handlung ersonnen hätte. Es scheint mir sogar, dass dieser seltsame Gegenstand nicht anders behandelt werden durfte, ohne seinen Character zu verlieren. Pygmalion's Empfindung ist die Empfindung eines

Einsamen; er musste für sich allein gelassen werden, und alles was man einer so aussergewöhnlichen und gewaltigen Leidenschaft zur Seite stellte, wäre weit davon entfernt gewesen, sie höher heraus zu heben, und hätte lächerlich und frostig gewirkt. Man begreift die Möglichkeit nicht, sich für Pygmalion's Situation zu interessieren, weil sie keine Wahrheit habe. . . . Aber erstens: ist sie denn nicht durch die Fabel geheiligt? Erfüllte nicht der Verfasser seine Aufgabe, da er ihr alle Wahrscheinlichkeit gab, deren sie fähig ist? Und wenn durch mehr als ein Beispiel erwiesen ist, dass eine Statue, ein Stein Begierden erregen kann, warum hätte nicht das Bild der vollkommensten Schönheit die Macht, eine grosse Leidenschaft in einer Seele zu entzünden, die durch die Flamme des Genies und der Künste erhitzt ist? Man weiss, dass eine Statue der Justitia, nach der Maitresse des heiligen Vaters Pauls III. gebildet, mehr als einen Schuldigen in Rom machte. Sollte die höchste Empfindsamkeit die Phantasie nicht ebenso weit führen, als die Ausschweifung des Lasters? Ich denke, man muss Herrn Rousseau viel Dank für die Weisheit wissen, womit er von einem so heikeligen Gegenstand alles zu entfernen verstand, was die Schicklichkeit verletzen konnte“.

„Um dies Ziel zu erreichen, musste er nothwendig dem Wahne Pygmalions einen düstern, erhabenen und sogar religiösen Ton verleihen. Daher alle jene fast mystischen Ausdrücke, jene endlosen Anrufungen der Götter, jene Scheu, jenes Misstrauen in sich selbst und in die Reinheit seiner Wünsche, jenes Unterwerfen unter die ewige Ordnung. . . . Wie konnte man nur das Moment indecent finden, wo der Bildhauer sich der Galathée nähert und sagt: „Dies Gewand deckt zu sehr das Nackte, ich muss es freier legen“. Nichts bekundet mehr als gerade dieses Wort die Wahrheit der Statue, und diese Bemerkung giebt allem, was folgt und voraufgeht, einen züchtigeren Character. Die Leute, welche das erhabene „C'est encore moi“ mit dem Satze im „Oracle“: „Son coeur bat comme le mien“ zusammenwarfen, begriffen ohne Zweifel keins von beiden[1]). Der Satz des „Oracle“ ist nur eine ganz alltägliche Naivetät; derjenige Galathée's aber ist zugleich die philosophischeste Idee und das süsseste, rührendste Gefühl im einfachsten, entsprechendsten natürlichen Ausdrucke; es ist keine Phrase, es ist kein Wort, es ist der erste Auf-

---

[1]) Das „Oracle“, eine Art Feerie von Saint-Foix, war 1755 in der Comédie française zuerst gegeben und sehr gut aufgenommen worden.

schrei einer durch die Macht der Liebe beseelten Natur. Die Musik machte einen angenehmen Eindruck, aber sie ist weit entfernt von dem, was sie sein könnte. Es giebt, scheint mir, wenig Gegenstände, die würdiger wären, die Talente eines grossen Componisten zu üben. Seine Musik dürfte jedoch nicht zu stark sein, um nicht die Worte zu verdecken; sie müsste mehr melodisch als harmonisch, mehr ausdruckvoll als gelehrt sein; kurz der Musiker müsste dem Gange der Dichtung und der Bühnenwirkung die gewöhnlichen Wirkungsmittel der Kunst geschickt zum Opfer bringen. Die vorliegende Musik . . ist von einem Dilettanten, Herrn Coignet, Kaufmann in Lyon, ausgenommen jedoch zwei oder drei kleine Arien, die von Jean-Jacques" sind[1]).

Die Comédie française hatte den „Pygmalion" gegen Rousseau's Willen aufgeführt[2]). Die Schauspieler, erzählte man im Publikum, baten allerdings vorher um seine Zustimmung, aber er verweigerte sie und versprach ihnen nur, auch gegen die Aufführung nicht einzuschreiten. „Solche unübertünchte Höflichkeit zu erwidern, liessen jene darauf sagen, würden sie dem Dichter seinen freien Eintritt nicht anbieten, aber auch niemals verweigern"[3]). Der „Pygmalion", bemerkt Senebier, war Rousseau's letzter Triumph auf der Bühne. Und de la Croix schrieb bald nach dem Tode des Dichters: „Die Comédie française bereicherte ihre Bühne mit einem Stücke, das eines Tages vielleicht eine neue Bahn den dramatischen Poeten eröffnen wird. Diejenigen unter ihnen, welche anstatt die Fabel noch durch Wunderbares zu vermehren, ihr lieber den Character der Wahrheit geben wollen, ohne derselben ihre Grazie zu rauben, werden dazu kein vollendeteres Vorbild auswählen können als den „Pygmalion"[4]). In der That versuchte sich bald Martineau an Ovid's „Pyrame et Thisbé", um daraus eine „lyrische Scene" zu machen, und der Schauspieler Larive behandelte 1783 denselben Stoff[5]); aber weder sie noch irgend einer ihrer zahllosen Genossen haben jemals auch nur entfernt das Vorbild erreicht, das Rousseau schuf. Noch bei seinen Lebzeiten erschien eine Textausgabe des „Pygmalion" nach der anderen, und zwar

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. XI. 139—142. — Der letzte Satz stützt sich auf die Partitur, die unter Coignet's Namen erschienen war.

[2]) Oeuvres. IX. 307.

[3]) Correspondance etc. par Grimm etc. XI. 142.

[4]) Éloge de J.-J. Rousseau. Par M. D. L. C. avocat. A Amsterdam etc. 1778. S. 34.

[5]) Correspondance etc. par Grimm etc. XIII. 327. 328.

ohne sein Wissen und seinen Willen. Die erste mag dem Anfange des Jahres 1771 angehören [1]), worauf dann noch in demselben Jahre eine zweite in Wien [2]) und ebendort 1772 eine dritte gedruckt worden ist [3]); die vierte, von der ich weiss, kam 1775 aus der Offizin der Wittwe Duchesne, und konnte unmöglich durch einen Freund des Verfassers besorgt worden sein, da sie an der Spitze den Brief trägt, den Coignet am 26. November 1770 an den Redacteur des „Mercure de France“ geschrieben haben wollte [4]). In der ersten Hälfte des Jahres 1775 veröffentlichte Berguin eine Bearbeitung des „Pygmalion“ in Versen, der Text graviert von Drouet, der Titel und die 6 Vignetten gezeichnet von Moreau und graviert von Delaunay und Ponce [5]). Kenner rühmten die Bearbeitung wegen ihrer Natürlichkeit und Leichtigkeit, fanden aber die Verse wenig für die Musik geeignet und erklärten, dass es überhaupt wenig Verse gäbe, welche man der harmonievollen Prosa Jean-Jacques' vorziehen könnte [6]). Natürlich fehlte es auch nicht an einer Parodie des Meisterwerkes, wie sie das Italienische Theater gebrauchte; nur ihre Musik wurde gelobt, ihr Text als erbärmliche Karikatur bezeichnet: dieser war von Du Rozoy, jene von Bonesi [7]). Da nun aber die epochemachende Bedeutung des „Pygmalion“ unendlich mehr auf dem Gebiete der Musik als der Poesie liegt, so ist es Zeit, das Werk eingehend von dieser Seite zu besprechen.

Und höchst sonderbar: gerade hier ist das Entscheidende durchaus nicht in dem zu suchen, was Rousseau als Tonsetzer gab oder nicht gab, sondern in dem, was seine Intention war. Hören wir ihn selber: „Ueberzeugt, dass die Französische Sprache, da sie aller Accente baar ist, sich durchaus nicht für die Musik und vornehmlich nicht für das Recitativ eignet, so ersann ich eine Gattung von Drama, in dem der Text und die Musik anstatt zusammen zu gehen, sich

---

1) Pygmalion, scène lyrique ... représentée en société, à Lyon. Par M. J.-J. Rousseau. Sans nom de ville, ni d'impr. et sans date. in-8⁰ (Barbier, Notice biographique etc.).

2) Pygmalion etc. Vienne, Jos. Kurzböck. 1771. in-8⁰. On trouve à la suite une traduction allemande de cette pièce. (Barbier, Ebendort.)

3) Pygmalion etc. Vienne, Jos. Kurzböck. 1772.

4) Pygmalion etc. Paris. Veuve Duchesne. in-8⁰. 29 Seiten.

5) Pygmalion etc. mis en vers par M. Berguin etc. Paris 1775. Klein Quart. — Edmond et Jules de Goncourt, L'art du XVIIIme siècle. III. 168.

6) Correspondance etc. par Grimm etc. XI. 95.

7) Ebendort. XII. 464.

nach einander vernehmen lassen, und worin die gesprochene Phrase durch die musikalische Phrase auf eine gewisse Art angezeigt und vorbereitet wird. Die lyrische Scene „Pygmalion“ ist ein Beispiel dieser Gattung von Composition, die keinen Nachahmer gefunden hat (d. h. bis 1776). Wenn man diese Methode vervollkommnete, so würde man den zwiefachen Vortheil gewinnen: einmal dem Schauspieler durch häufige Pausen Erleichterung schaffen und dann dem Französischen Zuschauer diejenige Art von Melodrama darbieten, welche seiner Sprache die angemessenste ist. Diese Verbindung der declamatorischen mit der musikalischen Kunst wird nur unvollkommen alle die Effecte des wahren Recitativs hervorbringen, und feingebildete Ohren werden immer unangenehm von dem Contraste berührt werden, welcher zwischen der Sprache des Schauspielers und der des begleitenden Orchesters herrscht; aber ein empfindungsfähiger und einsichtiger Schauspieler nähert den Ton seiner Stimme und den Accent seiner Declamation dem an, was die Musik ausdrückt, und er mischt dadurch jene sich fremden Farben dergestalt, dass der Hörer die Unterschiede nicht zu bemerken vermag. Und so wäre dieses Werk eine mittlere Gattung zwischen der einfachen Declamation und dem wirklichen Melodrama, dessen Schönheit es nie erreichen wird“ [1]).

Rousseau ist sich hiernach sowohl seiner Erfindung als des Werthes oder Unwerthes derselben klar bewusst. Das neue Schauspiel steht über dem gewöhnlichen gesprochenen Schauspiel, weil die Wirkung des Vortrages durch die Begleitung von Instrumentalmusik in hohem Grade gesteigert wird, und weil der Vortrag selber in Folge dessen einen tönenderen und harmonievolleren, gesangesartigeren und musikalischeren Character als die einfache Declamation annehmen darf, ja annehmen muss. Aber das neue Schauspiel steht unter dem wirklichen Melodrama, d. h. der Oper, und unter dem wirklichen Recitativ, weil eben das gesprochene Wort, wie das auch geschehen möge, niemals die Wirkung des Gesanges erreichen wird. Daher ist Rousseau so weit entfernt, seine Erfindung als eine allgemeingiltige Errungenschaft zu empfehlen, dass er sie vielmehr nur als einen Nothbehelf für die Franzosen characterisiert, den die Mängel der Französischen Sprache zugleich forderten und selber andeuteten. Die Französische Sprache qualificiert sich viel weniger zum Gesange als zur gesprochenen Declamation, wie auch die Organe der Natur die Franzosen viel we-

[1]) Oeuvres. VI. 226. 227.

niger für den einen als für die andere befähigen. Die Französische Sprache spottet jeder bestimmten Zeitmessung, während die Musik überall eine bestimmte Zeitmessung hat und erheischt: folglich vertragen sich beide nicht nebeneinander sondern nacheinander am besten. Wenn nun die gesprochene Rede nirgends in der Welt von Instrumenten begleitet wird und werden darf, so ist es dagegen überall zulässig, die gesprochene Rede durch Instrumentalmusik zu unterbrechen, einzuleiten und zu beschliessen. Bedenkt man, dass der Redende, den man hier im Sinne hat, nicht auf der Kanzel oder Tribüne steht, sondern dass er auf der Bühne als Schauspieler erscheint, so ist auch eine vollkommen ideale, d. h. unrealistische Vortragsweise mitsammt der Musikbegleitung wohl am Platze. Wir sind hier nicht in der Welt der Wirklichkeit, sondern der Illusionen. Zuschauer und Zuhörer finden es da auch ganz natürlich und selbstverständlich, dass die Musik dasjenige ausdrückt, was in Worten nicht ausgedrückt werden kann, und dass die Musik den Schauspieler, wo er nicht spricht, sondern blos in Gesten und Pantomimen seine Empfindungen offenbart, auf angemessene Art erläuternd und ergänzend begleitet.

„Ursprünglich, sagt Rousseau, waren die Musiker im Dienste der Dichter, und nur nach ihrer Weisung, gleichsam unter ihrem Dictate führten sie aus“ [1]). Daher schrieb er jetzt selber mit dem Texte des „Pygmalion“ keine eigene Composition nieder, sondern nur ein Dictat für den Musiker.

In der Reinschrift freilich, die er nach meiner Annahme erst für Metastasio, dann 1764 für die Neuchâteler Ausgabe seiner Werke bestimmte, gab er blos die Dichtung. Aber die Andeutungen, die er 1762 Kirchberger machte, und die Wirkung, die er auf ihn erzielte, beweisen deutlich, dass damals schon die Ideen der Composition bei ihm feststanden. Niemand, so viel ich weiss, sah das Manuscript, in das er sie eingetragen hatte, und ich kann nicht sagen, wie dasselbe in die Presse gelangt ist.

Der Text des „Pygmalion“ mit der Instruction für den Musiker ist in der zweiten Kurzböck'schen Ausgabe, Wien 1772, enthalten, die neuerdings G. Becker in Genf wieder drucken liess. Dem Leser ein Bild davon zu geben, will ich einige Einzelheiten daraus anführen. Nach Rousseau's Angabe der Bühneneinrichtung („Le théâtre représente“ bis „et de guirlandes“) ist bemerkt:

---

[1]) Oeuvres. I. 208.

„L'ouverture précède d'une demi-minute le lever du rideau.“

Der Vorhang geht auf. Wir sehen Pygmalion erst sitzen, dann sich plötzlich erheben, mit dem Meissel an sein Werk gehen u. s. w. (Pygmalion, assis et accoudé — mécontent et découragé). Es ist ein langes stummes Spiel, eine Pantomime, die aber von Instrumentalmusik begleitet wird. Es ist der Tonsatz No. 1 und wird also characterisiert:

„Le premier morceau qui suit l'ouverture et s'y lie, peint comme elle l'accablement, l'inquiétude, le chagrin et le découragement“. Die Dauer des Vortrages wird auf zwei Minuten („Durée: 2 minutes“) festgestellt.

Genau in derselben Weise, und jedesmal mit Angabe der „Durée“ folgen nun noch 28 numerierte Tonsätze, deren also 29 im Ganzen da sind.

Die Musik schweigt während der ersten Sätze, die Pygmalion spricht („Il n'y a point là d'âme ni de vie“ bis „allez, ne déshonorez point mes mains“). Sowie er aufhört, heisst es „il jette avec dédain ses outils, puis se promène quelque temps“ etc., d. h. wir haben wieder Pantomime und dazu den Tonsatz No. 2:

„La musique exprime avec rapidité les premiers de ces mouvements, se ralentit par degrés et finit par des tons sourds jettés par intervalles.“ Durée: une minute.

Nachdem der Künstler den Abschnitt „Tyr, ville opulente et superbe“ bis „vous m'êtes tous indifférens“ gesprochen, „setzt er sich nieder und schaut um sich herum“. Dazu Tonsatz 3:

„Quelques mesures qui peignent une tendre mélancolie.“ Durée: une demi-minute.

Und Pygmalion hebt wieder an: „Retenu dans cet atelier“ bis „O ma Galathée, quand j'aurai tout perdu, tu me resteras, et je serai consolé“. Nach diesen Worten „nähert er sich dem verhüllten Bildnisse, zieht sich wieder zurück, kommt, geht, bleibt betrachtend davor stehen u. s. w.“ Inzwischen spielt das Orchester Tonsatz 4:

„Le trouble et l'incertitude sont exprimés par quelques mesures coupées par de silences.“ Durée: une demi-minute.

„Mais pourquoi la cacher“, ruft der Bildhauer aus, und schliesst also den Satz: „je n'ai fait jusqu'ici que l'admirer“. Jetzt aber „il va pour lever le voile, et le laisse retomber comme effrayé“. Diese Pantomime malt der Tonsatz 5:

„Cette pantomime commence en silence: un seul coup

d'archet marque l'instant, où le voile échappe des mains de Pygmalion.“

Genug. Ich will nur den Schluss noch mittheilen. Der Tonsatz No. 17 deutet die erste Belebung der Statue an; die Situation erreicht ihren Höhepunkt, wenn sich Galathée dem Künstler selber nähert. Das schildert der Tonsatz No. 29:

„La musique prend un caractère plus vive, est coupée par quelques silences, exprime le désir timide, l'émotion de Galathée, l'ardeur, l'ivresse de Pygmalion, et ne cesse tout-à-fait que dans l'instant où il porte sur son coeur la main de Galathée.“ Durée: moins d'une demi-minute.

Nun ist es auffallend, wie wenig die Composition Coignet's mit diesem „Dictate“ des Dichters übereinstimmt. Sie hat zwar auch 29 Tonsätze, was nothwendig auf eine Aeusserung Rousseau's zurückweist, die Coignet irgendwo aufschnappen konnte, aber sie begreift in dieser Zahl irrthümlicher Weise die Ouvertüre. Sie braucht für die erste Pantomime („Pygmalion, assis“ etc. bis „mécontent et découragé“) vier Tonsätze, von denen Rousseau sogar den ersten und vierten selbst gemacht haben soll, während die Instruction hierfür nur den einen Tonsatz No. 1 erfordert. Sie hat für den Tonsatz No. 17 der Instruction schon den Tonsatz No. 26, und für die vom Dichter vorgeschriebenen Tonsätze No. 25 bis 29 blos den einzigen Tonsatz No. 29. Hieraus folgt offenbar, dass Coignet weder mündlich noch schriftlich die eigentlichen Anweisungen für den Componisten erhielt, ja dass er nicht einmal die in Wien und vielleicht noch anderswo gedruckten Instructionen Rousseau's kannte.

Nach den Wiener Publicationen Kurzböck's zu schliessen, war Aspelmeier in Wien der erste, der den Forderungen des Verfassers gemäss den „Pygmalion“ componierte und 1772 dort auf die Bühne brachte. Leider ist diese Composition Manuscript geblieben und nicht wieder aufzufinden gewesen [1]).

Zu jeder Zeit angelegentlich, und gegen Ende seines Lebens sogar krankhaft um eine fehlerfreie Ueberlieferung seiner Werke besorgt, corrigierte Rousseau in den Exemplaren, die er hatte, jede Ungenauigkeit, die ihm auffiel. Die „Nouvelle Héloïse“ und darauf den „Pygmalion“ hat er gegen 1773/1774 sogar ganz planmässig von Anfang bis zu Ende für einen Anderen corrigiert. Als hierbei zur Vergleichung des

[1]) G. Becker vor dem Neudruck der Ausgabe Kurzböck's von 1772.

Druckes mit der Handschrift der „Pygmalion“ vorgelesen wurde, sagte einer der Anwesenden: „Wie schade, dass der Petit faiseur[1]) eine solche Scene nicht in Musik gesetzt hat“. „Wahrhaftig, antwortete der Verfasser, wenn er es nicht that, so geschah es, weil er dazu nicht fähig war. Mein Petit faiseur kann nur Schalmeien blasen, für eine solche Aufgabe aber bedarf es eines Grand faiseur. Ich kenne blos den Ritter Gluck, der es vermöchte dies Werk auszuführen, und ich wünschte wohl, dass es ihm beliebte, sich damit zu befassen“[2]).

Den Parisern gefiel die Musik Coignet's. „Niemand, äusserte Jean-Jacques, lachte über diesen lächerlichen Scandal, und Niemand merkte die komische Absurdität“[3]). Aber nach einiger Zeit wurde wenigstens empfunden, dass die Arbeit des Lyoner Dilettanten viel zu schwach für die Dichtung wäre. Baudron, der Larive's Melodrama „Pyrame et Thisbé“ componierte, schrieb auch eine neue Composition des „Pygmalion“. Bei der ersten Vorstellung schrie das Publikum: „Die Musik Coignet's, die Musik Coignet's!“ Das Orchester musste ihm willfahren, und Coignet, der zufällig im Theater gewesen sein soll, feierte keinen geringen Triumph. Erst nach Verlauf einiger Zeit wurde in Paris und in den Provinzen seine Arbeit durch diejenige Baudron's für immer verdrängt[4]). Für den Cercle des arts in Paris setzte Plantade 1822 noch einmal den „Pygmalion“. Das Stück gefiel immer, und die Kunstform desselben, Mélodrame genannt, wurde unendlich oft von den Franzosen angewendet, bis sie zuletzt auf den Boulevard-Theatern von Paris einer gar argen Entartung anheim gefallen ist[5]).

Den stärksten Eindruck jedoch machte der „Pygmalion“ in Deutschland, wo derselbe Stoff, allerdings in ganz anderer Weise, 1747 von Bodmer und 1768 von Ramler behandelt worden war[6]). Handschriftlich

[1]) Da Rousseau's Feinde aussprengten, er verstände gar nichts von Musik, so äusserte er scherzend, also müsste er ein kleines Macherchen heimlich zu Diensten haben, welches die von ihm veröffentlichten Compositionen verfertigte.

[2]) Les Consolations des misères de ma vie etc. Par J.-J. Rousseau. Paris 1781. Préface.

[3]) Oeuvres. IX. 307. 308.

[4]) Musset-Pathay, Oeuvres complètes de J.-J. Rousseau etc. Bruxelles 1839. XXII. 209. Note de M. Petitain sur Pygmalion. — Auch van der Straeten (Nouvelle Plume de Bruges No. 24. Novembre 1872) nennt Coignet's Composition in jeder Hinsicht schwach. (Becker a. a. O.)

[5]) Fétis, Artikel „Rousseau“.

[6]) Joh. Jac. Bodmer, Pygmalion und Elise, Frankfurt und Leipzig (Zürich) 1747. 8°. (Eine Art kleines Epos in Prosa.) — Karl Wilh. Ramler, Pygmalion,

wurde Rousseau's Werk durch Grimm in dessem vornehmen Correspondenten-Kreise schon im Januar 1771 bekannt; aber noch in demselben Jahre, und vielleicht vor der ersten Französischen Ausgabe, wurde es zu Wien im Original und in Deutscher Uebersetzung gedruckt. Hier wurde es auch, wie schon erwähnt, 1772 zum ersten Male nach Rousseau's Vorschriften componiert und zum ersten Male auf einer öffentlichen Bühne vorgetragen. Endlich war es ebenfalls Deutschland, wo der Schauspieler und Schauspieldichter Johann Christian Brandes zum ersten Male die von Rousseau erfundene Kunstform selbstständig verwerthete und die „Ariadne“ dichtete, die Schweizer sogleich, und die dann Georg Benda 1775 noch einmal für das Gothaer Theater als Melodrama componierte[1]).

Sophie von Laroche, seit dem 3. Juli 1762 mit Julie von Bondeli in Correspondenz und Freundschaft[2]), bekam den „Pygmalion“ Rousseau's 1772 in ihre Hände und schickte das Werk des geliebten und verehrten Meisters an Goethe[3]). „Viel tausend Dank für das liebe Packet, antwortete der Verfasser von „Werthers Leiden“ am 19. Januar 1773; Pygmalion ist eine treffliche Arbeit; so viel Wahrheit und Güte des Gefühls, so viel Treuherzigkeit im Ausdruck. Ich darf's doch noch behalten, es muss Allen vorgelesen werden, deren Empfindung ich ehre“[4]). Der Fabel einen eigenartigen Sinn unterlegend, rief Goethe aus, als er endlich Rom wirklich sah: „Da Pygmalion's Elise, die er sich ganz nach seinen Wünschen geformt und ihr so viel Wahrheit und Dasein gegeben hatte, als der Künstler vermag, endlich auf ihn zukam und sagte: „ich bin's“ — wie anders war da die Lebendige als der gebildete Stein“[5]). „Anders, sagt er in seinen „Bemerkungen zu Diderot's Versuch über die Malerei“, an-

eine Cantate. Berlin 1768. 8°. (Componiert von Friedr. Wilhelm Heinrich Benda. Klavierauszug. Dresden 1784.)

[1]) J. Ch. Brandes. Ariadne auf Naxos, ein Duodrama. Gotha, Ettinger. 1775. 8°. 2 Groschen. — (J. F. Reichard, Componist, Ariadne auf Naxos, Cantate von Gerstenberg. Berlin 1777. Partitur, Leipzig 1780. Fol.)

[2]) Bodemann, Julie von Bondeli u. s. w. 165.

[3]) Sophie von La Roche spielt auf den Pygmalion an in „Rosaliens Briefe“ (1779. 1781.) II. 347. Siehe G. v. Löper, Goethe's Briefe an Sophie von La Roche und Bettina Brentano u. s. w. S. 10.

[4]) v. Löper, a. a. O. S. 8.

[5]) Goethe's Werke. (Hempel'sche Ausgabe.) XXIV. 115. Brief aus Rom vom 1. Nov. 1786. Das „ich bin's“ beweist, dass Goethe an Rousseau's Pygmalion dachte, an Galathée's „c'est moi“.

ders verhält sich der Dichter und anders der bildende Künstler zu seinem Stoffe; aber immer müssen die Reiche der Natur und der Kunst geschieden bleiben. Die Tradition sagt, dass brutale Menschen gegen plastische Meisterwerke von sinnlichen Begierden entzückt wurden; die Liebe eines hohen Künstlers aber zu seinem trefflichen Werke ist ganz anderer Art; sie gleicht der frommen heiligen Liebe unter Blutsverwandten" [1]). Keinem deutschen Dichter der Zeit blieb Rousseau's Werk unbekannt, wie denn sein leidenschaftlicher Anhänger J. G. Jacobi dessen 1775 in der „Iris" gedachte [2]), und Lenz 1778 selbst einen „Pygmalion" dichtete. Herder war ganz begeistert davon [*]); nur Schiller, sonst ein Schwärmer für den Genfer Bürger, verhielt sich ablehnend gegen das Melodrama. Mit Verdruss hörte er, dass es Iffland vortragen wollte. „Es ist eine frostige, handlungsleere, unnatürliche Fratze", schrieb er den 24. April 1798 an Goethe [3]). War er von seinem Freunde Körner angesteckt? Dieser äusserte zu ihm den 11. October 1796: „Was den Pygmalion interessant macht, ist die Begeisterung für sein Kunstwerk. Die Liebe müsste aus dem Kunsttriebe entstehen, nicht die Kunst der Liebe dienen. Der Stoff fordert, däucht mich, in der Darstellung einen dithyrambischen Rausch und muss mit dem höchsten Affect aufhören". Hatte das Rousseau nicht ganz wunderbar geleistet? Nach Körner, nein. Denn er behauptete: „Der gewöhnliche Schluss durch die Belebung der Statue ist frostig und matt" [4]). Goethe kritisierte den Freund Schiller nicht, sondern erwiderte gelassen: „Das Stück kenne ich und habe es mehrmals gesehen; es ist ein sehr sonderbares Unternehmen, indessen ist doch Iffland zu klug, als dass er etwas wählen sollte, wo er nicht eines gewissen Effectes sicher wäre". Und in der That: „es war eine äusserst interessante Repräsentation. Pygmalion macht Anspruch auf die höchste theatralische Würde und Fülle" . . . [5]). Als Schiller nicht begreifen wollte, dass Iffland solchen Triumpf feiern konnte, erklärte Goethe: „Ueber Pygmalion wollen wir methodisch zu Werke gehen . . . Man kann von diesem Monodrama nur insofern sprechen, als man die Manier des Französischen tragischen Theaters und die rhetorische Behandlung

[1]) Ebendort. XVIII. 57.
[2]) v. Loeper, a. a. O. S. 10.
[*]) Herder's sämmtliche Werke. VI. 250 u. 521. Vergl. 169 u. 517.
[3]) Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. IV. 166.
[4]) Schiller's Briefwechsel mit Körner. III. 369. 370.
[5]) Vergl. dazu Goethe's Werke. XXIX. 281.

eines tragischen, oder hier eines sentimentalischen Stoffes, als zulässig voraussetzt; verwirft man diese völlig, so ist Pygmalion mit verworfen; lässt man sie aber mit ihrem Werthe oder Unwerthe gelten, so kann auch hier Lob und Tadel eintreten. Man kann jeden Manieristen loben und das Verdienst, das er hat, auseinandersetzen, nur muss ich ihn nicht mit Natur und Stil vergleichen“[1]). . . Der Musiker Zelter nahm ebenfalls Anstoss an Rousseau's Dichtung. „Gestern habe ich auch den „Pygmalion“ von Rousseau und Benda wieder gesehen, schrieb er den 17. November 1812 aus Berlin an Goethe. Der Effect dieser Pièce ist wie ein kalter Schlag und doch auch von sonderbarer Anregung, indem er, wo nicht anzieht, doch stösst und sticht. In dem Gedichte selber erkennt man leichter den Verfasser des „Contrat social“ als einen lyrischen dramatischen Dichter . . . . Unglückes genug, wenn ein Poet kein Philosoph ist, noch schlimmer aber wenn die Philosophen sich herablassen in die Poesie zu pfuschen“. . . „Diese Production, erwiderte Goethe dem Feinde der Revolution und des Franzosenthums, gehört allerdings zu den Monstrosen und ist höchst merkwürdig als Symptom der Hauptkrankheit der Zeit, wo Staat und Sitte, Kunst und Talent mit einem namenlosen Wesen, das man aber Natur nannte, in einen Brei gerührt werden sollte, ja gerührt und gequirlt ward. . . Denn war ich nicht auch von dieser Epidemie ergriffen, und war sie nicht wohlthätig Schuld an der Entwickelung meines Wesens, die mir jetzt auf keine andere Weise denkbar ist?“[2]) Und in diesem Sinne sprach sich Goethe auch im dritten Bande von „Dichtung und Wahrheit“ aus, der im Frühjahr 1814 an's Licht trat. Der „Pygmalion“, heisst es hier, ist „ein kleines aber merkwürdig epochemachendes Werk . . . . . . Viel könnte man darüber sagen; denn diese wunderliche Production schwankt gleichfalls zwischen Natur und Kunst mit dem falschen Bestreben, diese in jene aufzulösen. Wir sehen einen Künstler, der das Vollkommenste geleistet hat und doch nicht Befriedigung darin findet, seine Idee ausser sich kunstgemäss dargestellt und ihr ein höchstes Leben verliehen zu haben; nein, sie soll auch in das irdische Leben zu ihm herabgezogen werden. Er will das Höchste, was Geist und That hervorgebracht, durch den gemeinsten Act der Sinnlichkeit zerstören“[3]). Das ist vollkommen falsch. Daran hat Rousseau nie

[1]) Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. IV. 168. 172. 182 etc.
[2]) Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. II. 40. 48.
[3]) Goethe's Werke. XXII. 41. 42. Der Verfasser scheint anzunehmen,

und nimmer gedacht. Wir haben hier in „Dichtung und Wahrheit“ eine Stelle, wo der Selbstbiograph nicht nur das Werk, von dem er spricht, gänzlich vergessen und gänzlich aus dem Auge und Sinn verloren hatte, sondern wo er sich auch nicht im Geringsten mehr der Eindrücke erinnerte, die er vor vierzig, ja die er noch vor 16 Jahren vom „Pygmalion“ empfieng.

Ins Holländische übertrug Walré die Dichtung Rousseau's. Deutsch erschien dieselbe, wie öfter erwähnt, bereits 1771. Andere Uebersetzungen oder Bearbeitungen lieferten 1776 Grossmann, 1777 Geheimrath Schmidt in Weimar, 1777 von Jung, 1778 von Gemmingen, 1780 ein Ungenannter und 1788 Gottlieb Leon [1]). Componiert wurde das Stück 1772 von Aspelmeier, dann 1777 von Schweizer und 1780 von Georg Benda, der 1775 Brandes' „Ariadne“ und bald hernach Gotter's „Medea“ als Melodramen gesetzt und dafür den vollen Beifall eines Mozart gefunden hatte. Von Benda's „Pygmalion“ urtheilte der Componist Zelter noch 1812, dass hier das Richtige gethan wäre und das Werk darum sich sehen und hören lassen könnte. Die „Ariadne“ erschien Französisch übersetzt 1781 und wurde auch bald nachher auf dem Italienischen Theater in Paris gegeben. Man rühmte an der Dichtung einige Züge von Leben und Leidenschaft und stellte die Musik, die voll Wärme und Ausdruck wäre, weit über die Compositionen, die Coignet und Baudron zum „Pygmalion“ gemacht hatten [2]). Wenn Rousseau seine Erfindung als Nothbehelf für Frankreich bezeichnete, so hat auch Goethe einmal 1789 dem Componisten Kayser vorgeschlagen, das Recitativ des Singspieles „Scherz, List und Rache“

---

dass ihm der Pygmalion noch in Strassburg bekannt wurde. Wir wissen, dass es erst später geschah.

[1]) Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann (Schauspieler und Schauspieldichter), Pygmalion, ein Lustspiel in einem Aufzuge nach dem Französischen. Dresden 1776. 8⁰. — Schmidt, Pygmalion, ein musikalisches Drama aus dem Französischen. Musik von Schweizer (aus Gotha 1737—1787). 1777. — [Von Jung (Kön. Preuss. Geh. Legationsrath) Pygmalion u. s. w. 1777.] — Otto Heinr. Freih. von Gemmingen, Pygmalion, eine lyrische Handlung, aus dem Französischen des Rousseau. Manheim. Schwan. 1778. Mit Kupfern. — Pygmalion, ein Monodrama von J.-J. Rousseau, nach einer neuen Uebersetzung mit musikalischen Zwischensätzen begleitet, und für das Klavier ausgezogen, von Georg Benda. Leipzig 1780. Schwickert. Querfolio. 15 Seiten. 12 Groschen. — Gottlieb Leon, Pygmalion, ein lyrisches Monodrama, nach J.-J. Rousseau. Deutsches Museum 1788. Bd. II Dezember. 541—552. — [K. Alex. Herklotz, Pygmalion, oder die Reformation der Liebe, ein lyrisches Drama in zwei Handlungen. Berlin. Maurer 1794. 12 Groschen.]

[2]) Correspondance etc. par Grimm etc. XII. 534. 535.

wegzulassen, und ärgerlich hinzugefügt, dass „die prosaischen Deutschen den sanglosen Dialog declamieren möchten, wie sie könnten“ [1]). Allein später schätzte er die Kunstform des Melodrama in hohem Grade. Als seine „Proserpina“ 1815 von Karl Eberwein melodramatisch behandelt und sehr günstig aufgenommen wurde, liess Goethe sich also vernehmen: „Das Deutsche Theater besitzt viele kleine komische Stücke, welche jederman gern wiederholt sieht; schwerer und seltener sind kurzgefasste Tragödien. Von den Melodramen, denen der edle Inhalt am besten ziemt, werden Pygmalion und Ariadne noch manchmal vorgestellt; die Zahl derselben zu vermehren dürfte daher als Verdienst angesehen werden . . Die Recitation und Declamation muss immer mit einem Fusse den Boden der Natur und Wahrheit zu berühren verstehen, dann kann sie auch immer in's Höhere reichen . . . Die Musik begleitet die Rede, fordert zu malerischen Bewegungen auf u. s. w. Sie ist hier ganz eigentlich als der See anzusehen, worauf jener künstlich ausgeschmückte Nachen getragen wird, als die günstige Luft, welche die Segel gelind aber genugsam erfüllt und der steuernden Schifferin bei allen Bewegungen nach jeder Richtung willig gehorcht . . . Die Symphonie eröffnet eben diesen weiten Raum, und die nahen und fernen Begrenzungen desselben sind lieblich ahnungsvoll ausgeschmückt. Die melodramatische Behandlung (der „Proserpina“ nämlich), hat das grosse Verdienst, mit weiser Sparsamkeit ausgeführt zu sein, indem sie der Schauspielerin gerade so viel Zeit gewährt, um die Gebehrden der mannigfaltigen Uebergänge bedeutend auszudrücken, die Rede jedoch im schicklichen Momente ohne Aufenthalt wieder zu ergreifen, wodurch der eigentlich mimisch-tanzartige Theil mit dem poetisch-rhetorischen verschmolzen und einer durch den anderen gesteigert wird . . . Zuletzt ist die Mässigkeit des Komponisten (Eberwein) zu rühmen, welcher sich nicht selbst hören, sondern mit keuscher Sparsamkeit die Vorstellung zu tragen und zu fördern suchte“ [2]). Poesievoller und treffender zugleich ist Rousseau's Intension niemals ausgesprochen worden. Die Kunstform des Melodrama, die er erfand, gefiel den Deutschen Componisten. Mozart war überzeugt, ausserordentliche Wirkungen erzielen zu können, wenn er anstatt des instrumentierten Recitativs die gesprochene Declamation mit Orchesterbegleitung anwendete, und wir bedauern, dass

---

[1]) Burkhardt, Goethe und der Componist Ph. Chr. Kayser. 74.
[2]) Goethe's Werke, XXIIX, 808 u. s. w.

er uns kein Werk dieser Art hinterliess. Andere haben Schiller's „Lied von der Glocke“ und viele Balladen melodramatisch behandelt. In ähnlicher Weise hätte der Schlesische Pfarrer Suckow gern Byron's „Manfred“ auf die Bühne gebracht gesehen[1]). Wohl fehlte es auch nicht an Stimmen, die gegen das Melodrama laut wurden, aber Beethoven sicherte dieser Kunstform für immer ihren Werth und ihre Bedeutung durch seine Musik zu Goethe's „Egmont“.

---

[1]) Byron's Manfred. Einleitung, Uebersetzung und Anmerkungen. Ein Beitrag zur Kritik der gegenwärtigen deutschen dramatischen Kunst und Poesie. Von Posgaru. Breslau. 1839. Vergl. Rudolf Genée in der Gegenwart. 1878. S. 184. 185.

Fünftes Buch.

Sieg und Ende.

Capitel 1.

Die Aufgaben für das moderne Musik-Drama.

Das Princip des Fortschrittes als ganz allgemein und unbeschränkt proclamierend, spottete der Abbé Jean Terrasson über die Bewunderer der altklassischen Poesie und Musik. „Anstatt der Verse Homer's, sagte er, die der Kindheit des Menschengeschlechtes würdig waren, schätzen und lieben wir heute diejenigen der guten Dichter; und die Kunst eines Orpheus und Amphion, von der so viele und grosse Wunder erzählt werden, mag heute für kleine Nester gut sein, die in weitester Ferne vom Mittelpunkte der Cultur liegen“ [1]). Gegen solche Anschauungen seiner Zeit kämpfte Rousseau mit den Waffen der Philosophie und Gelehrsamkeit. „Nach Boethius, bemerkte er, waren diejenigen gar keine Musiker, die blos mit den Fingern und der Stimme knechtisch die Musik ausübten, sondern allein diejenigen, welche speculativ und philosophisch ihre Wissenschaft beherrschten. Obendrein musste man wohl ein besonderes Studium aus den menschlichen Leidenschaften und der Sprache der Natur gemacht haben, um sich zu dem erhabenen Ausdrucke oratorischer und nachahmender Musik zu befähigen. Die Musiker unserer Zeit dagegen .. werden sich schwerlich beleidigt fühlen, wenn man sie eben nicht für grosse Philosophen hält [2])\. . . . Plato erklärt ungescheut, dass man keine

---

[1]) Angeführt in den Oeuvres. I. 396 Note. Terrasson's Sätze sind oben nur im Auszuge gegeben.

[2]) Oeuvres. VII. 179.

Veränderung in der Musik vornehmen könnte, ohne eine solche im Staatswesen zu veranlassen, und er behauptet, dass man im Stande sei, die Töne anzugeben, welche die Niedrigkeit der Seele, die Frechheit und die entgegengesetzten Tugenden zu bewirken vermöchten. Aristoteles, der anscheinend seine Politik nur aus Widerspruch gegen Platon schrieb, ist doch im Betreff der Macht der Musik über die Sitten ganz einig mit ihm. Eben diese Macht zu beweisen, bringt Polybios geschichtliche Thatsachen herbei. Athenaeus versichert uns, dass die göttlichen und menschlichen Gesetze . ., die Lehre von den Göttern und Heroen und die Geschichte hervorragender Menschen in Verse gebracht und öffentlich mit Begleitung von Instrumenten gesungen worden wären. Unter den Israeliten wurden auf diese Weise die Grundsätze der Moral und die Liebe zur Tugend in den Geist der Menschen gegraben; man meinte hierfür gar kein geeigneteres Mittel finden zu können, oder vielmehr alles das war gar nicht die Wirkung eines ausgesonnenen Mittels, sondern die Wirkung der Grösse der Gefühle und der Erhabenheit der Vorstellungen, die sich durch angemessene Accente eine würdige Sprache zu schaffen strebten. Die Pythagoräer glaubten durch die sinnliche Harmonie die ursprüngliche Harmonie des Geistes wiederherzustellen, d. h. diejenige, die nach ihrer Lehre in unserer Seele war, als sie noch im Himmel weilte und sich mit unserem Körper noch nicht vereinigt hatte“[1]).

So werden die überraschendsten Wirkungen der klassischen Musik von den weisesten und einsichtigsten Philosophen und Historikern des Alterthums bezeugt. Wir haben keinen Grund zu einem Zweifel an ihren Worten. Allein uns auch nur entfernt eine Idee von jener wunderbaren Kunst zu machen, sind wir heutzutage ganz ausser Stande, da wir zu wenige und zu armselige Reste von ihr besitzen. „Selbst wenn dieselben, bedeutet Rousseau seine Leser, in unseren Notenzeichen getreu wiederzugeben wären, selbst wenn wir hinlänglich den Geist und den Accent der Griechischen Sprache erforscht hätten, so würden wir doch durch diejenigen Culturanschauungen, die uns umfangen und beherrschen, an dem Verständniss und der Würdigung einer Kunst verhindert werden, die so weit durch Raum und Zeit von uns getrennt ist. Es war ein sehr lächerliches Experiment, als Burette die paar erhaltenen Compositionen, gut oder übel, wie er es konnte, in unsere Noten übertrug und vor den Mitgliedern der

---

[1]) Oeuvres. VII. 183. Vergl. VII. 185 u. I. 396.

Académie des belles lettres in Paris aufführen liess. Ich wundere mich, dass man dies Experiment in einem Lande machte, dessen Musik für jede andere Nation unentzifferbar ist. Geben Sie einen Monolog aus der Französischen Oper beliebigen auswärtigen Musikern zum Vortrage, ich wette, Sie erkennen ihn nicht wieder; gleichwohl massen sich ebendiese Franzosen an, die Melodie einer Ode Pindar's zu kritisieren, die vor 2000 Jahren componiert wurde[1]) . . . Sie wollen über die alte Tonkunst der Hellenen aburtheilen, und sie haben nicht einmal das Zeug dazu, die moderne Italienische Melodie zu würdigen!“ [2])

Es ist wahr, wenn die Macht und der Zauber der Musik durch die Harmonie in unserem Sinne geübt werden, dann müssen wir alle Berichte über die Wunder der Griechischen Musik verwerfen, da sie diese Harmonie gar nicht kannte. Aber Rousseau hatte überzeugend dargelegt, dass die Tonkunst in der Melodie ihre Allgewalt besitzt. Die Harmonie wirkt rein physisch. „Sehr bezeichnend, heisst es im „Dictionnaire de Musique“, erzählen die Morhoff, Kircher, Mersenne, Bayle u. a. von unserer Musik, wie sie unbeseelte Körper packt, Gläser zerbricht, Steine summen und Pfeiler erzittern macht. Bei Menschen verursacht sie nervöses Lachen oder Weinen, krankhafte Erscheinungen ernster und komischer Art, oder heilt ein anderes Mal vom Tarantelstich und vom Fieber“ [3]). Allerdings kommt es auch noch in unserer Zeit vor, dass moralische Wirkungen gewaltigster Art von der Musik ausgehen. Allein man wird hierbei sofort wahrnehmen, wie gar wenig diese Macht der Musik als solcher innewohnt. „Es giebt in der Schweiz, erzählt der Genfer Bürger, einen berühmten Gesang, genannt Kuhreigen, den die Hirten auf ihren Alphörnern blasen, und den sie an den Berghalden des Landes wiederhallen lassen. Diese Melodie . . . . . erweckt in den Schweizern Ströme von Thränen, wenn sie dieselbe auf fremder Erde hören. Sie veranlasst sie zur Fahnenflucht oder bringt sie vor Schmerz in's Grab, so dass der König von Frankreich bei Todesstrafe verbot, sie in der Armee zu spielen. Vergebens würde man in dieser Melodie die energischen Accente suchen, die so erstaunliche Wirkungen verursachen könnten; diese Wirkungen, die bei Fremden gar nicht eintreten, entspringen nur der Gewohnheit, den Erinnerungen, tausend Umständen, die,

[1]) Oeuvres. I. 396.
[2]) Oeuvres. VII. 185.
[3]) Oeuvres. VII. 183 u. s. w. I. 400 u. 401.

wieder vorgeführt durch diese Melodie, den Schweizern ihre Heimath, ihre ehemaligen Freuden, ihre Jugend, alle Formen ihres Daseins in die Seele zurückrufen, und eben dadurch in ihnen den bittern Kummer verursachen, alles das verloren zu haben. Die Musik wirkt dann durchaus nicht rein als Musik, sondern als erinnerndes Zeichen. Diese Melodie, obgleich noch ganz dieselbe, bringt heute schon nicht mehr dieselben Erscheinungen hervor wie ehemals . . ., weil die Schweizer die Freude an ihrer ursprünglichen Einfachheit verloren haben und deshalb keine schmerzliche Sehnsucht mehr nach ihr empfinden, wenn sie daran erinnert werden: so wahr ist es also, dass man nicht in den physischen Aeusserungen die grössten Wirkungen der Töne auf das menschliche Gemüth suchen muss"[1]). Wo moralische Wirkungen eintreten, sei es auf der tiefsten oder höchsten Stufe der Tonkunst, da sind immer auch moralische Ursachen zu suchen. „Folgen von Tönen oder Accorden, erläutert Rousseau, werden mich vielleicht einen Augenblick vergnügen, aber um mich zu reizen und zu rühren, müssen mir diese Folgen etwas bieten, was weder Ton noch Accord ist, und was mich, mag ich wollen oder nicht, tief erregt. Selbst Melodien, die sehr angenehm sind, aber nichts sagen, spannen uns ab; denn das Wohlgefallen wird nicht so sehr durch das Ohr in das Herz als durch das Herz in das Ohr gebracht. Hätte man diese Ideen besser entwickelt, so würde man sich meiner Ansicht nach viele einfältige Raisonnements über die alte Musik erspart haben"[2]). Die alte Musik besass in sich selbst, in ihrem eigensten Wesen und Character jene wunderbare Gewalt, welche der Kuhreigen und vielleicht noch andere moderne Weisen nur von aussen her erhalten, und welche sie nur unter ganz bestimmten äusseren Bedingungen auf gewisse Personen und zu gewissen Zeiten auszuüben vermögen.

Aber haben denn die Italiener der Renaissance die klassische Tonkunst nicht wieder hergestellt? Ist nicht das klassische Musikdrama auf der Bühne Frankreichs zu neuem und selbst schönerem Dasein zurückgekehrt? Die Franzosen glaubten es steif und fest. Ein Mann wie Voltaire war naiv genug, in dem Recitative Lulli's die „vollkommene Mélopée" der Griechen zu finden, und versicherte, dass er sie auf eine Art declamieren könnte, die grossen Eindruck machte und keinen Hörer ohne Erregung liesse. Als Diderot noch für Rameau

[1]) Oeuvres. XI. 19. VII. 185. 243. 372.
[2]) Oeuvres. I. 401.

schwärmte, fühlte er in dessen Schöpfungen die Gewalt der alten Kunst; nur die Pariser, meinte er, wären leider noch keine Athenienser, um denselben Eindruck wie er zu empfangen. Der Genfer Bürger zerstörte alle die eiteln kindlichen Träume, und belehrte nebenbei die Philosophen und Schöngeister, dass Mélopée und Recitativ ganz grundverschiedene Dinge wären[1]). Er zeigte, wie wenig Lulli aus dem Mittelalter herausgekommen, und wie erschreckend tief der Harmoniker Rameau wieder in dasselbe hinabgefallen wäre. Selbst die Italienische Musik, die der Genfer über Alles stellte, und die ihm gleichsam die moderne Musik überhaupt war, hielt er mit Nichten für eine Wiederherstellung der antiken Tonkunst. Denn auch sie beruht doch auf der Tonleiter, den Tonarten und dem Harmoniegewebe. wie sie sich in der modernen christlichen Zeit gebildet haben, und muss sich stets von der Griechischen Musik eben so weit entfernen, als ihre Sprache von der Griechischen verschieden ist.

„Da die Griechische Sprache, schreibt Rousseau 1776, wahrhaft harmonisch und musikalisch war, so hatte sie an und für sich einen melodiösen Accent; man brauchte nur den Rhythmus zuzufügen, und die Declamation war musikalisch; auch wurden nicht allein die Tragödien, sondern nothwendiger Weise alle Dichtungen gesungen. Mit Recht sagten die alten Poeten am Eingange ihrer Werke: „Ich singe“: eine Formel, deren Anwendung bei den neuen Poeten nur lächerlich ist“[2]). Seine Hauptansichten über die Griechische Musik formulierte Rousseau 1776 in einer Reihe Fragen, die er an Burney richtete: „Konnte die Hellenische Poesie auf mehrere Arten gesungen werden? Konnten mehrere Arten Musik auf ein und denselben Text gesetzt werden? Worin zeigte sich der characteristische Unterschied zwischen der lyrischen, d. h. der von der Musik begleiteten Poesie, und der rein oratorischen Poesie? Bestand dieser Unterschied nur im Metrum und Stil, oder auch im Tone der Recitation? Gab es in der nichtlyrischen Poesie etwas, was ganz und gar nicht gesungen wurde, und gab es irgend welchen Fall, wo man wie bei uns den cadenzierten Rhythmus ohne jede Melodie in der Praxis walten liess? Was war eigentlich die Instrumentalmusik bei den Griechen? Hatten sie in unserem Sinn Musikstücke, die ohne allen Text componiert waren? Ich weiss

---

[1]) Oeuvres. VI. 239. VII. 158. 180 u. 257. Die Mélopée ist die Lehre von den Gesetzen und Regeln der Melodie, wie die Rhythmopée die Lehre von den Gesetzen und Regeln des Rhythmus ist.

[2]) Oeuvres. VI. 224. Vergl. VII. 203. 204.

es, sie spielten Melodien, die man nicht sang; aber lagen allen diesen Melodien nicht ursprünglich Texte zu Grunde? Gab es irgend eine (Instrumental-) Melodie, die nicht gesungen wurde, oder die nicht dazu gemacht war, gesungen zu werden? Diese Frage, Sie fühlen es, würde sehr lächerlich sein, wenn der, der sie stellt, des Glaubens wäre, dass sie den unsrigen ähnliche Begleitungen gehabt hätten, welche von der Vocalmusik verschiedene Partien bildeten; denn in diesem Falle würden die Begleitungen eine rein instrumentale Musik gebildet haben. Allerdings notierten sie anders die Instrumental- und anders die Vocal-Musik, aber das hinderte nach meiner Ansicht nicht, dass die auf zweifache Art notierte Arie ein und dieselbe war“ [1]). Man sieht es sofort: nach Rousseau's innerer Ueberzeugung kannten die Hellenen keine Instrumentalmusik, die rein aus sich entstanden wäre, die nicht alle ihre Melodien von der Vocalmusik empfangen hätte [2]), während ihrerseits wieder die Vocalmusik von Anfang bis zu Ende durch den harmonischen und musikalischen Character der Sprache und hauptsächlich durch deren melodiösen Accent bedingt, gestaltet und entwickelt wurde.

Diese Vorzüge, mit denen sich als Naturnothwendigkeit die „Einheit der Melodie“ verband, eigneten aber einzig und allein dem Griechischen Idiom. „Unsere modernen Sprachen, wiederholt der Verfasser der „Lettre sur la musique française“ bis an sein Lebensende, sind eine Hervorbringung barbarischer Völker, sind von Natur ganz und gar nicht musikalisch, nicht einmal die Italienische, und folglich muss man bei Anwendung der Musik auf dieselben grosse Vorkehrungen treffen, um diese Vereinigung erträglich, und um sie in der nachahmenden Tonkunst noch so natürlich zu machen, dass sie auf der Bühne Illusion erweckt. Was man aber dabei auch anstellen mag, nie wird man den Zuhörer überreden können, dass der Gesang, den er vernimmt, nur Rede ist; und wenn man es könnte, so würde das nie anders möglich sein, als dadurch, dass man eins der grossen Machtmittel der Musik verstärkt, d. h. den Rhythmus der Musik, der für uns sehr verschieden von dem Rhythmus der Poesie ist, und der sich mit ihm nur sehr selten und sehr unvollkommen verschmelzen lässt“ [3]).

Im „Dictionnaire de musique“ finden wir die Erklärung dieser

[1]) Oeuvres. VI. 220.
[2]) Oeuvres. VII. 257. Artikel Rhythmopée.
[3]) Vergl. Oeuvres. VII. 204 mit VI. 224.

dunkeln und schwerverständlichen Stelle. Der Rhythmus der Poesie, heisst es da, empfängt seinen Character von der Prosodie. Nur eine Sprache, wie die Griechische, welche eine vollkommene Prosodie besass, besass auch einen vollkommenen Rhythmus, eine durch und durch rhythmische Poesie. Bei den Griechen nun bestimmte der Rhythmus der Poesie ganz ausschliesslich den Rhythmus der Musik. Es gab bei ihnen keinen Rhythmus, der unabhängig von der Sprache gewesen wäre; es gab bei ihnen also keine reine Instrumentalmusik. Der Rhythmus ist das malerische, plastische Element der Sprache, so dass er für die Poesie, die eine nachahmende Kunst sein soll, unendlichen Werth hat. Da nun bei den Griechen der Gesang und die Begleitung der Instrumente durchaus durch den Rhythmus der Poesie bedingt und beherrscht wurde, so wirkten die verschiedenen Künste in der That wie eine einzige Kunst; immerfort kam der Dichter gleichsam allein zu Worte; der Componist verwandelte nie durch sein Werk das gesprochene Wort in etwas anderes, sondern verlieh ihm nur die denkbar höchste Energie des Ausdruckes; der Gesang hörte niemals auf, Rede zu sein, und indem die Illusion des Zuhörers durch nichts Fremdartiges gestört wurde, war sie Steigerungen fähig, von denen wir heute keine Ahnung mehr haben. Ohne den Rhythmus ist die Melodie nichts, wohl aber kann der Rhythmus schon für sich selber etwas sein, wie wir das alle beim Schlagen der Trommeln empfinden. Die Stimmungen unserer Seele haben unabhängig von jeder Sprache etwas Melodiöses und Rhythmisches. Während die Traurigkeit in rhythmischer Hinsicht in gleichen und langsamen Tempos einherschreitet und sich, was das melodiöse Element betrifft, in gedämpften und tiefen Tönen äussert, so hat dagegen die Freude ein vielbewegliches und rasches Tempo und bricht in lauten und hohen Tönen aus. Folglich können die absolute Traurigkeit und die absolute Freude auch unabhängig von der Sprache durch den blossen Rhythmus der Musik ausgedrückt werden. Schwieriger wird das bei den anderen Stimmungen der Seele sein; denn da sie alle zwischen der Freude und der Traurigkeit als den extremen Erscheinungen in der Mitte liegen, und da sie alle von der einen und von der anderen etwas haben, so sind sie in der bestimmten Eigenart ihres Characters auch viel schwerer zu erfassen und darzustellen. Immerhin jedoch wird die moderne Tonkunst im Gegensatz zu der antiken ihr vornehmstes Machtmittel im Rhythmus der Musik besitzen. Fast ganz ohne Prosodie, auf welcher der Rhythmus der Poesie beruht, besitzen

die modernen Sprachen wenigstens den Accent, aus welchem die Melodie hervorgeht. Das Wenige, was unseren Dichtern von Prosodie geboten wird, ist ausserdem so mangelhaft, dass sich unsere Art von Rhythmus der Poesie mit unserem Rhythmus der Musik, welcher für sich der höchsten Vervollkommenung fähig ist, recht übel oder gar nicht vereinigen will [1]).

„Das grosse und schöne Problem der Neuzeit, schreibt Rousseau weiter an Burney, besteht also darin, genau festzusetzen, bis zu welchem Grade man die Sprache singen und die Musik reden machen kann. Von einer guten Lösung dieses Problemes hängt die ganze Theorie unserer dramatischen Musik ab. In Bezug auf die Praxis sind die Italiener durch den blossen Instinct so gut wie nur möglich geleitet worden.“ Sie haben die klassische Tonkunst nicht hergestellt, weil diese überhaupt nicht herzustellen war, aber sie haben für unsere Zeit und mit unseren Mitteln das Beste geleistet, was zu leisten war. Man braucht sich gar nicht zu verhehlen, dass ihre Opern Fehler, selbst „enorme Fehler“ haben. Aber diese „enormen Fehler, schliesst Rousseau, entspringen nicht aus einer schlechten Art von Musik, sondern aus einer schlechten Anwendung einer guten Art von Musik“ [2]). Will man also das Ideal der modernen Oper, oder um mit Richard Wagner zu reden „das Kunstwerk der Zukunft“ auferbauen, so wird man es nur auf dem Boden der Italienischen Musik zu thun vermögen. Wir müssen die Schöpfungen des hochbegabten Volkes in ihrem Wesen zu erkennen und zu begreifen suchen, und wir müssen alles das, was dieses unbewusst, was es allein aus richtigem Instincte hervorbrachte, zum Gegenstande des bewussten und freibestimmenden Geistes erheben. Dann werden die Componisten Italiens auf sicherer und erleuchteter Bahn schreiten und die Verirrungen vermeiden, denen ein rein nachtwandlerisches Schaffen nur allzuleicht verfällt. Das kommt aber auch den anderen Nationen zu Gute, die ihnen als ihrem Vorbilde nachfolgen, und die fortan aufhören werden, über die Tragweite der eigenen Kräfte im Dunkeln zu tappen. Denn soweit die Vorzüge der Italienischen Musik auf den Vorzügen ihrer Sprache beruhen, soweit bleiben selbstverständlich die Werke der Italienischen Tonkunst unnachahmbar.

Die Musik kann nach Rousseau als ein Werk der Natur und als

---

[1]) Oeuvres. VII. 256. 257.

[2]) Oeuvres. VI. 224. 225.

eine der schönen Künste in's Auge gefasst werden. Als Werk der Natur beschränkt sie ihren Effect auf den sinnlichen Eindruck und auf das physische Vergnügen, das aus der Melodie, der Harmonie und dem Rhythmus hervorgeht: der Art ist gewöhnlich die Kirchenmusik, die Tanzarie und das mehr declamatorische Lied (chanson). Die Musik wird eine der schönen Künste, wenn sie mit diesen die Nachahmung zu ihrer Hauptaufgabe macht, wenn sie ein wesentlicher Theil der Oper wird. „Die Oper ist ein dramatisches und lyrisches Schauspiel, das alle Reize der schönen Künste in der Darstellung einer leidenschaftlichen Handlung vereinigt, um mittelst angenehmer Sinnesempfindungen Antheilnahme und Illusion zu erwecken. Die constitutiven Theile einer Oper sind das Gedicht, die Musik und die Decoration. Durch die Poesie redet man zum Geiste, durch die Musik zum Ohr, durch die Malerei zu den Augen: und das Ganze muss eins werden, um das Herz zu bewegen und in dasselbe durch verschiedene Organe zu einer Zeit ein und denselben Eindruck zu bringen.“ In dieser Vereinigung wird die Tonkunst fähig alle Situationen zu schildern, alle Empfindungen zu erregen, mit der Poesie zu wetteifern, ihr eine neue Kraft zu verleihen, sie durch neue Reize zu verschönern und über sie zu triumphieren, indem sie ihr die Krone aufsetzt.“

Bei den Hellenen „war die ganze Poesie musikalisch und die ganze Musik declamatorisch“. Bei ihnen verbanden sich Rede und Gesang noch von selbst und von Natur. In den modernen Sprachen trennt beide eine grosse Kluft, und neben der Tragödie und Comödie musste für die Oper eine dritte besondere und neue Dichtungsart gefunden werden, das lyrische Drama. Damit war das Wort für die Musik vorbereitet, d. h. der eine Theil des oben aufgestellten Problemes gelöst, und die Sprache singend gemacht. Der zweite Theil des Problemes bestand darin, die Musik reden zu machen, sie dem lyrischen Drama so anzubequemen, dass das Ganze für ein und dasselbe Idiom genommen werden kann. „Hiermit, sagt Rousseau, war gleich die Nothwendigkeit gegeben, Alles zu singen, damit die Illusion erweckt wurde, als würde Alles gesprochen. Sie ist undenkbar bei einem Wechsel von Rede und Gesang. Da aber auch „der also angenommene Vortrag .... für uns etwas Gezwungenes und Unnatürliches behält, so kann er uns nicht recht ergreifen, und die Kunst muss das moralische Element durch ein physisches steigern und stärken, die Energie des Ausdruckes durch den Reiz der Har-

monie ergänzen. Je weniger man das Herz zu rühren vermag, desto mehr muss man dem Ohre schmeicheln .... Damit haben wir den Ursprung der Arien, der Chöre, der Ouverture und jener bezaubernden Melodie, mit der sich die moderne Musik oft auf Kosten der Poesie schmückt, die aber der Mann von Geschmack im Theater abweist, sobald man ihm schmeichelt, ohne ihn zu rühren"[1]). In diesen wenigen Sätzen characterisiert Rousseau anschaulich die Grossthat der modernen Italienischen Tonkunst. die Erfindung der Oper, zeigt er den Unterschied, der das moderne Musik-Drama zu seinem Nachtheile stets von dem antiken trennen muss, und deutet er den vornehmsten Fehler der Italiener an, der eine Uebertreibung ihrer Kunst ist, und in den zu verfallen jeder anderen Musik schwer oder unmöglich wird.

Die Vortragsweise der Oper ist, wie gesagt, von Anfang bis zu Ende der Gesang. Aber bald „herrscht der Accent der Sprache und der poetische Rhythmus vor, bald die Musik, indem der Componist alle Reichthümer der Melodie, der Harmonie und des musikalischen Rhythmus vor uns ausschüttet" .. Hierauf gründet sich die Eintheilung des Gesanges in Recitativ und Arie.

Das Recitativ kann sehr mannigfach behandelt werden. „Für rasche, ... schlichte Rede genügt der Accent der Declamation, und hat die Sprache Accent, so braucht derselbe nur abschätzbar wiedergegeben zu werden, indem man ihn durch musikalische Intervalle notiert, und indem man sich getreu an die Prosodie hält, an den poetischen Rhythmus und an die leidenschaftlichen Inflexionen, die der Sinn der Rede fordert. Das ist das einfache Recitativ, das sich so nahe als möglich an das einfache Wort anschliesst. Die Begleitung des Basses ist nothwendig, ... aber sie darf sich nicht vordrängen, muss womöglich gar nicht bemerkt werden und doch ihre Wirkung thun. Auch glaube ich, dass die anderen Instrumente fern zu bleiben haben, wenn es auch nur wäre, um den Ohren des Publikums Ruhe zu gönnen und hauptsächlich dem Orchester, das man ganz vergessen muss, und dessen Einfallen, sparsam angebracht, eben dadurch grösseren Effect macht, während das volle Orchester, das durch das ganze Stück herrscht, höchstens zu Anfange gefallen mag und uns zuletzt erdrückt."

„In den Momenten, wo das Recitativ weniger erzählend ist, wo es mehr Leidenschaft athmet und einen rührenden Character annimmt,

---

[1]) Oeuvres. VII. 204.

kann man mit Erfolg eine einfache Begleitung mit gehaltenen Noten anbringen, die unter Beihilfe dieser Harmonie dem Ausdrucke süsseren Wohllaut (douceur) verleiht. Das ist das einfache begleitete Recitativ, das in seltenen und richtig gewählten Zwischenräumen wiederkehrend, mit der Trockenheit des nackten Recitativs contrastiert und eine sehr gute Wirkung hervorbringt."

„Wenn endlich die Heftigkeit der Leidenschaft den Vortrag durch angefangene und abgebrochene Sätze zerstückt, sei es, dass die Gewalt der Empfindungen keine Worte findet, die dem Ausdruck genug thun, sei es, dass ihr wilder Sturm in der Aufregung die einen auf die anderen jäh und hastig, ohne Zusammenhang und Ordnung folgen lässt: dann, meine ich, vermag allein ein Wechsel von Gesang und Orchester eine solche Seelenstimmung zu schildern. Der Schauspieler, ganz seiner Leidenschaft preisgegeben, darf nur deren Accent finden. Die Melodie, zu wenig dem Accente der Sprache sich anschmiegend, und der musikalische Rhythmus, der diesem geradezu widerspricht, würden jeden Ausdruck durch ihre Einmischung schwächen und entkräften; gleichwohl haben dieser Rhythmus und diese Melodie einen grossen Reiz für das Ohr und durch dieses eine grosse Macht auf das Herz. Was ist also zu thun, um alle diese verschiedenen Kräfte zugleich in's Spiel zu setzen? Genau das, was man im obligaten Recitativ thut: man giebt dem Worte jeden möglichen und für den Ausdruck passenden Accent, und man legt in die Orchester-Ritornelle die ganze Melodie, die ganze Cadenz und den Rhythmus, die als Stütze zu dienen vermögen. Das Schweigen des Schauspielers sagt dann mehr als seine Worte, und diese Pausen, richtig angebracht, sparsam verwendet und ausgefüllt einerseits durch die Sprache des Orchesters, andererseits durch das stumme Spiel eines Bühnenkünstlers, der sowohl das fühlt, was er sagt, als das, was er nicht sagen kann: diese Pausen, behaupte ich, haben eine Wirkung, die stärker ist als selbst diejenige der Declamation, und man kann sie ihr nicht nehmen ohne ihr den grössten Theil ihrer Kraft zu nehmen. Es giebt keinen tüchtigen Schauspieler, der in diesen heftigen Momenten nicht lange Pausen macht; und diese Pausen, ausgefüllt mit einem entsprechenden Ausdrucke durch ein melodiöses und gut angebrachtes Ritornell, sollten sie nicht noch weit interessanter werden, als wenn hier (wie in den blos gesprochenen Dramen) ein absolutes Schweigen herrscht? .. Das obligate Recitativ zwingt (oblige) den Recitierenden und das Orchester gegenseitig auf einander die strengste Rücksicht zu nehmen.

Aber gerade diejenigen Stellen, wo Recitativ und mit allem Glanz des Orchesters ausgestattete Melodie abwechseln, werden das Rührendste, Hinreissendste, Gewaltigste der modernen Musik"[1]). In unserer Zeit sind dieselben Theorien von Richard Wagner ausgesprochen und auf grossartige Weise namentlich bei den Werken seiner letzten Schaffenszeit verwirklicht worden. Er legt den Schwerpunkt in das Orchester, wo das Unaussprechliche zum Ausdruck kommen, wo die Situationen und die Personen characterisiert werden sollen. Er hat „der Musik, wie Riemann hervorhebt, wieder einen reicheren Antheil zuerkannt und lässt die Instrumentalmusik interessante Gestaltungen entwickeln, während die Singstimme im getreuen Anschluss an die (kunstgemäss gesteigerte) natürliche Declamation sich frei bewegt. Das Vollkommenste dieser Art ist vielleicht der Dialog von Hans Sachs und Eva im zweiten Act der Meistersinger"[2]).

Beim Recitativ verlangt Rousseau Einklang zwischen den Worten und der Musik, bei der Arie zwischen der Musik und dem Gefühl[3]). „Eine kunstvolle (savant) und wohlthuende Arie, sagt er, eine Arie, erfunden vom Genie und componiert vom Geschmacke, ist das Meisterstück der Tonkunst: hier entfaltet sich eine schöne Stimme, hier glänzt eine schöne Instrumentalmusik, hier ergreift unvermerkt die Leidenschaft die Seele durch die Sinne .... Der Text der Arien bewegt sich nicht immer in streng logischer Folge, wird nicht wie der des Recitativs vorgetragen; .. nach seinem Belieben bricht der Componist die Worte ab, wiederholt und versetzt er sie; sie bilden nicht eine vorwärtsdrängende Erzählung, sie malen entweder ein Bild, das man unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachten soll, oder eine Empfindung, in der das Herz sich gefällt, von der es sich gleichsam nicht losreissen kann ... Darum muss der Inhalt ein einheitlicher sein. Durch diese wohl verstandenen Wiederholungen, durch diese verdoppelten Schläge geschieht es, dass ein Ausdruck, der anfangs nicht packte, uns endlich erschüttert, aufregt, ausser uns bringt. In Folge desselben Principes sind die Rouladen, die in den pathetischen Arien so schlecht am Platze erscheinen, es dennoch nicht immer: das Herz, gepresst von einem sehr lebhaften Gefühle, drückt dies oft lebhafter durch unartikulierte Töne aus als durch Worte."

„Es giebt zwei Arten von Arien. Die kleinen bestehen aus zwei

---

[1]) Oeuvres. VI. 225—227. VII. 204. 243—248. Vergl. IV. 89 u. s. w.

[2]) Riemann, Musik-Lexicon. 747.

[3]) Oeuvres. IV. 89.

Sätzen, von denen jeder zwei Mal vorgetragen wird. Die grossen Opernarien haben meistens die Form des Rondo[1]... Hier finden wir zwei oder mehr Tonsätze; wenn der zweite zu Ende ist wird der erste wieder aufgenommen und so fort, so dass der erste Satz den Schluss wie den Anfang bildet. Daher muss das Ende des ersten Satzes dem Anfange aller anderen angepasst sein und das Ende aller anderen dem Anfange des ersten" .... Die Compositionsform bestimmt die Formen des Textes: „Eine Empfindung im ersten Satze führt zu einer Reflexion im zweiten, die sie stützt und verstärkt; eine Beschreibung des Zustandes des Sprechenden füllt den ersten Theil und wird durch einen Vergleich im zweiten verdeutlicht; eine Behauptung des ersten Theiles empfängt den Beweis und die Bestätigung durch den zweiten; der erste Satz enthält den Vorschlag, eine Sache zu thun, und der zweite die Begründung dieses Vorschlages" [2].

Je verführerischer aber der Zauber der Arie ist, desto mehr hat sich der Componist zu hüten, dass er sie nicht auch da anwendet, wo sie nicht hingehört. Sie muss stets aus der Stimmung des Momentes und des Schauspielers hervorgehen und darf nie anderen Theilen der Oper und der beabsichtigten einheitlichen Gesammtwirkung schaden.

Das Duett — und dies gilt in noch höherem Grade vom Terzett u. s. w. — ist meist nur in sehr erregten Momenten und auf nicht lange Zeit hin zulässig: so beim Streit zwischen einer Mutter und ihrem Sohne, die beide eins für das andere sterben wollen; bei der Trennung zweier Liebenden, bei der reumüthigen Rückkehr eines Ungetreuen u. s. w. Der Dichter behandele das Duett auch als Dialog, wo jeder der beiden Sprechenden nur wenig sagt, und erwähle Scenen, wo eine gleichmässige, wenig contrastierte Melodie möglich ist. Denn der Componist, der hier gerade die Regeln der Harmonie genau beobachten muss, hat darauf zu sehen, dass der Dialog immer nur eine Melodie bildet, und dass er zwei möglichst gleiche, und lieber hohe als tiefe Stimmen hat. Bei aller Aehnlichkeit jedoch soll er zugleich Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit bieten. Die Empfindung allein, und nicht der Witz und die Künstelei schicken sich für die Dichtung und Musik der ernsten Oper, während sich die komische Oper jede Freiheit nehmen mag. Ein Musterbild für letztere giebt Pergolesi's Duett „Lo conosco a queql' ochetti" in der „Serva padrona". Derselbe Meister schuf

[1]) Oeuvres. VI. 346. 349.

[2]) Oeuvres. VII. 259.

in der „Olimpiade“ von Metastasio das vollendete Duett der Musik-Tragödie, die Abschiedsscene zwischen Megacles und Aristea[1]), und Leo setzte das so einfache und rührende Duett: „Vado a morir, ben mio“[2]).

Der Werth der Chöre wird von Rousseau sehr gering angeschlagen. „Gesungen von allen Stimmen und gespielt vom ganzen Orchester, sollen sie ein angenehmes und harmonisches Geräusch bieten, das die Ohren erfüllt und ergötzt. Ein schöner Chor ist das Meisterstück eines Anfängers, der hier sein Wissen der Harmonie-Regeln, namentlich die undankbare Hauptleistung der Harmonie, die Fuge, zum Besten geben kann“[3]).

„Der Tanz verdient nicht den Namen einer Kunst, wenn er nicht zum Geiste spricht.“ „Das Ballet soll nicht allein die Geschicklichkeit des Tänzers zeigen, sondern auch etwas vorstellen und ein gegliedertes Ganzes bilden. Die Mittel seines Ausdruckes sind der Gestus, die Pantomime und die Musik“.

„Was der Tanz nicht dem Auge sagen kann, muss die Musik in ihrer Sprache der Seele und der Leidenschaften ergänzen. Was nur Tanz, nur sich selbst vorstellt, gehört nicht in die Oper; hier soll eine andere Handlung vorgestellt, ein Bild von einem Gegenstande gegeben werden. Die Allegorie eignet sich dazu schlecht; sie ist an und für sich frostig, giebt kein Gefühl oder Bild, sondern blos eine metaphysische Idee, und der Tanz, der eine Allegorie nachahmt, wird zur Nachahmung der Nachahmung. Vor allen Dingen aber stört das Ballet die künstlerische Einheit der Oper, denn sie stellt neben den Ausdruck durch Worte den Ausdruck der immer stummen Pantomime. Diese Doppelsprache ist durchaus zu verwerfen. Man lege also das Ballet als ein kleines besonderes Werk an den Schluss der Aufführungen, aber nicht ohne vorher dafür gesorgt zu haben, dass das Publikum die Sprache der Gesten versteht“[4]).

Das Orchester muss zweckmässig geordnet und aufgestellt und aus tüchtigen Mitgliedern zusammengesetzt sein, gut gearbeitete und an Zahl hinreichende Instrumente haben. Der Componist giebt der Musik bald mehr bald weniger volle Harmonie, lässt sie alle Arten Geräusch vom stärksten bis zum geringsten machen oder gelegentlich

[1]) Oeuvres. VII. 91—95.
[2]) Oeuvres. V. 5.
[3]) Oeuvres. VII. 34. 121.
[4]) Oeuvres. VI. 352. VII. 211—212. 143. IV. 198. 199.

ganz schweigen. Er lässt sie zuweilen beim Recitativo obligato und immer in der Ouverture gleichsam allein zu Worte kommen. Rousseau verwirft nicht nur die Französische Ouverture, die Lulli schuf, sondern geht in seinen Ansprüchen auch über diejenige der neueren Italiener hinaus. „Die Ouverture, sagt er, soll einen Character haben, der stets demjenigen der betreffenden Oper entspricht; .... aber sie soll auch nicht, wie das gewisse Musiker thun, alle in der Oper selbst enthaltenen Hauptmotive im Voraus bringen. Die bestverstandene Ouverture ist diejenige, welche die Herzen der Zuschauer in eine solche Stimmung versetzt, dass sie sich anstrengungslos dem Interesse hingeben, welches man ihnen gleich mit dem Anfange des Stückes einflössen will" [1]).

Die Malerei vergegenwärtigt durch die Decorationen der Bühne die Orte, wo die Handlung sich vollzieht, verstärkt die Illusion und versetzt uns dahin, wohin es dem Dichter beliebt. Die Einheit des Ortes ist im Musik-Drama nicht nothwendig und nicht möglich. „Lustige Liederchen erklingen nicht in einem Herrscherpalaste, und wollüstige Instrumentalconcerte nicht im Felsengeklüfte." Aber man wechsele nicht innerhalb ein und desselben Actes mit den Decorationen, und wie man die Einheit der Zeit auf die Dauer von 24 Stunden bemisst, so vermeide man auch Räumlichkeiten abzubilden, die weiter als eine Tagesreise auseinander liegen [2]).

Malerei, Musik und Poesie wirken vereint in der Oper auf ein und dasselbe Ziel. Dieses Ziel bestimmt die Poesie, und in ihrem Dienste stehen die anderen Künste auch in jedem einzelnen Momente. Sie gebietet über die aufeinanderfolgenden Stimmungen wie über den Gesammtausdruck des Kunstwerkes. Dem Maler wird es leicht, den Willen des Dichters zu erfüllen. Für den Componisten ist es oft unendlich schwer. Er muss vollständig eins werden mit dem Dichter. Und wenn der Componist weiss, was er sagen soll, dann muss er noch wissen, wie er es sagen soll, ja wo er schweigen oder anstatt des Dichters sprechen soll. „Eine eigene nachahmende Kunst geworden, hat die Musik ihre eigene Sprache, ihren eigenen Ausdruck, ihre eigenen Bilder durchaus unabhängig von der Poesie." Der Tonsetzer verleiht, mit dem Dichter vereint, den Decorationen, die dem Werke beider dienen, eine Wärme und ein Leben, die sie sonst nicht be-

---

[1]) Oeuvres. VII. 216.
[2]) Oeuvres. VII. 209.

sitzen. Aber der Tonsetzer ist es auch, der für sich selbst den höchsten Triumph erringt, wenn er dem Dichter zur höchsten Macht verhilft, wenn er dessem Werke eine Vollendung, Schönheit und Gewalt verleiht, die es ohne ihn gar nicht besitzen kann[1]).

Rameau's Gleichgültigkeit oder Rücksichtslosigkeit gegen den Text war ein Mangel an wahrer Erkenntniss seiner eigenen Kunst. Aber es war doch auch ein grosses Verdienst von ihm, dass er die Französischen Ohren von dem dürftigen und armseligen Gesange Lulli's entwöhnte und die königliche Oper aus der Bänkelsängerei in höhere Sphären hob[2]). Man darf die Naivetät nicht mit der Rohheit und die Einfalt nicht mit der Einfältigkeit verwechseln. „Der Musiker, erklärt Rousseau, der 1720 sagte, dass die einfachste Musik die beste wäre, sprach da . . ein seltsam Wort. Meinetwegen hätte er lieber denjenigen den besten Schauspieler nennen sollen, der am wenigsten gesticuliert und am eintönigsten spricht. . . . Molière mag beim „Médecin malgré lui“ sein Dienstmädchen berathen haben, für den „Misanthrope“ und „Tartuffe“ brauchte er andere Leute. Und so sollen auch die Musiker nur mit Vorsicht die Ignoranten befragen, um so mehr, da die musikalische Nachahmung versteckter und weniger unmittelbar ist, und da sie, um wahrgenommen zu werden, grössere Feinheit der Empfindung erheischt, als die Comödie . . . . . Nachahmung und geläutertes Gefühl sind die Principien der theatralischen Schönheit überhaupt und der Musik insbesondere . . . Das Schöne besteht nicht in der Nachahmung des Wahren, sondern im Wahren der Nachahmung . . . Und dass nur nützliche Dinge nachzuahmen seien, mag eine gute Moralvorschrift sein, eine poetische Regel ist es mit Nichten . . Ich gebe zu, sagt Plato, dass die Musik nach dem Vergnügen beurtheilt werden muss; aber ich behaupte, dass das entschieden die beste Musik ist, welche die Besten und die Gebildetsten ergötzt[3]). . . . Was würde man sagen, wenn sich jemand herausnähme, über Homer's „Ilias“, Racine's „Phaedra“ und Poussin's „Sinfluth“, wie über eine Suppe und einen Schinken zu urtheilen? Ebenso wenig kann man die Wunderreize der Tonkunst mit der Empfindung eines plumpen und rein physischen Gaumens beim Genusse der Lebensmittel vergleichen. . . . . . Ein Pergolesi, ein Voltaire, ein Titian werden über das Herz eines gebildeten Volkes nach Belieben

---

[1]) Oeuvres. VII. 112 u. s. w. Vergl. 43—45. 203. 206. 261.

[2]) Oeuvres. VI. 188. 246.

[3]) Oeuvres. VI. 170. Die Stelle aus Plato findet sich De leg. II.

schalten und walten[1]); der Bauer, der für die Meisterwerke dieser grossen Männer unempfänglich ist, findet nichts schön als die Volksbücher, die Wirthshausschilder und die Dorffiedler. Und was soll nun einfache und zusammengesetzte Musik heissen? Der Componist muss die Töne und Rhythmen so setzen und gestalten, wie der Maler seine Linien und Farben nach den Tinten und Abschattierungen der Gegenstände wählt, die er wiedergeben will"[2]). Aber der Schein des Unmittelbaren, Selbstverständlichen, Einfachen soll dabei gewahrt werden. „Um die Illusion und das Interesse hervorzurufen, muss man die Kunst soviel als möglich verstecken, darf man sie nie entschleiern und nie merken lassen"[3]). Beides, Musik machen und Musik hören, will nach d'Alembert gelernt sein. „Die Mathematiker, sagt Rousseau, erklären das Verhältniss der Töne, von denen das physische Vergnügen der Harmonie und der Melodie abhängt. Die Philosophen zeigen, dass die Musik als eine der schönen Künste das Princip ihrer grössten Reize in dem der Nachahmung hat. Die Musiker aber sind nicht dazu da, um über ihre Kunst zu raisonnieren, sondern um zu erfinden"[4]).

„Mit dem Componisten ist es wie mit dem Dichter; wenn ihn die Natur nicht bei seiner Geburt dafür ausrüstete, wenn er nicht vom Himmel die mysteriöse Gabe empfieng, so ist Phoebus für ihn taub und der Pegasus unnahbar*). Unter Genie verstehe ich nicht jenen bizarren und capriciösen Trieb, der überall das Barocke und Schwierige ausstreut, der die Harmonie nur vermittelst der Dissonanzen, Contraste und Lärmereien zu schmücken versteht; es ist jenes innere Feuer, das den Componisten trotz ihm selber durchglüht und peinigt, das ihm unaufhörlich neue und stets hübsche Weisen, lebhafte, natürliche und zum Herzen gehende Ausdrücke verleiht: eine reine, rührende, majestätische Harmonie, welche die Melodie verstärkt und verschönert, ohne sie zu ersticken. Es ist jener göttliche Führer, welcher die Corelli, Vinci, Perez, Rinaldo, Jomelli, Durante .... in das Heiligthum der

[1]) Vergl. Oeuvres. X. 95.

[2]) Oeuvres. X. 84 u. s. w. — Vergl. hierzu Rousseau's geistvolle Erörterungen über den Geschmack: Oeuvres. IV. 37. 38. II. 313—316. VII. 128. 129 und Anhang No. 6b.

[3]) Oeuvres. VI. 230.

[4]) Oeuvres. X. 85.

*) „S'il n'a reçu du ciel l'influence secrète
Pour lui Phébus est sourd, et Pégase est rétif."
(Boileau, Art poétique, chant I.)

Harmonie geleitete, und die Leo, Pergolesi, Hasse, Terradeglias, Galuppi in dasjenige des guten Geschmackes und des Ausdruckes"[1]).

„Gelehrter" als alle Genannten, ist Durante „der grösste Harmonist Italiens, und das heisst der Welt überhaupt"[2]). Aber als der vollkommenste Musiker muss Pergolesi verehrt werden.

„Suche nicht, was Genie ist, so mahnt der Verfasser des „Dictionnaire de musique" den jungen Tonkünstler. Hast Du welches, dann fühlst Du es in Dir selber. Hast Du keins, so wirst Du es niemals erfahren*). Der geniale Musiker unterwirft das Universum seiner Kunst: er schildert alle Gemälde durch Töne, er lässt das Schweigen sogar sprechen; er giebt die Ideen durch Empfindungen wieder, die Empfindungen durch Accente, und die Leidenschaften, die er ausdrückt, erweckt er in der Tiefe der Herzen: die Sinnenlust empfängt von ihm neue Reize; der Schmerz, den er seufzen lässt, entreisst unsern Schrei; er brennt unaufhörlich und verzehrt sich nie: er verwendet Wärme zum Ausdruck von Schnee und Eis; sogar die Schrecknisse des Todes malend, bringt er in die Seele jene Empfindung von Leben, die dahinscheidet, und die er den Herzen mittheilt, wenn sie geschaffen sind, zu fühlen; aber ach! denen, in welchen kein Keim von Genie ruht, vermag er nichts zu sagen, und seine Wunder sind dem wenig vernehmbar, der sie nicht nachzumachen versteht**). Willst Du also wissen, ob auch nur ein Funke jenes mächtigen Feuers Dich beseelt, eile, fliege nach Neapel, höre die Meisterwerke von Leo, Durante, Jomelli, Pergolesi. Wenn Deine Augen sich mit Thränen füllen, wenn Du Dein Herz schlagen fühlst, wenn Zittern Dich durchbebt, wenn der Druck in den Verzückungen Dich erstickt, dann nimm Metastasio und arbeite: sein Genie wird das Deinige erwärmen, nach seinem Vorbilde wirst Du schaffen; das ist das, was durch das Genie entsteht, und die Augen Anderer werden Dir bald die Thränen wiedergeben, welche Dich die Meister vergiessen liessen. Wenn Dich aber die Reize dieser grossen Kunst ruhig lassen, wenn Du weder Wahn noch Wonne hast, wenn Du das, was verzückt,

---

[1]) Oeuvres. VII. 43.

[2]) Oeuvres. VII. 43. 136.

*) „Wer es kann, der muss es lernen, sagte Jemand vom Schaffen des Künstlers, und wer es nicht kann, der lernt es nicht."

**) Vergl. Engel an Reichard von der musikalischen Malerei (Engel's Schriften IV. 297 u. s. w.) und Herder's Werke, herausg. von Suphan. XXII. 184 u. s. w. III. 159 u. s. w.

nur schön findest: wagest Du dann zu fragen, was das Genie ist? Gewöhnlicher Sterblicher, profaniere nicht diesen erhabenen Namen. Was könnte Dir daran liegen, es zu wissen? Du würdest es nicht fühlen: mache Du Französische Musik“ [1]).

Capitel 2.

Die neue Operette und Oper Frankreichs.

Das Singspiel „Le Devin du village“ behauptete sich über siebzig Jahre in der Gunst der musikalischen Welt. Keine zweite Oper, die mit ihm gleichzeitig, d. h. um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts entstand, hat auch nur entfernt einen solchen Erfolg gehabt. In rein künstlerischer Hinsicht ist Rousseau's Werk später von den Schöpfungen der klassischen Musik Deutschlands unendlich weit übertroffen worden, aber seine epochemachende historische Bedeutung sichert ihm ein unvergängliches Interesse. Der „Devin du village“ war für Frankreich das erste Musik-Drama in derjenigen Gestaltung des Italienischen Stiles, welche für die Französische Sprache und Geistesart passte. Der Componist Dauvergne hatte den Muth, gleich im Sommer 1753 mit seinen „Troqueurs“ der kühnen Neuerung nachzufolgen, wenn er auch weit hinter ihr zurückblieb, und Andere wollten gleich die Schätze Ausoniens auf den Boden ihrer Heimath übertragen. Allein die ersten Versuche, Italienischen Arien Französische Texte unterzulegen, fielen übel aus, bis es endlich Baurans gelang die „Serva padrona“ recht geschickt in eine „Servante maîtresse“ zu verwandeln. Am 14. August 1754 im Théâtre italien gegeben, wurde sie um die Wette von Anti-Buffonisten und Buffonisten beklatscht und erlebte 60 Vorstellungen. Baurans übersetzte währenddem auch den „Maître de musique“, und jedermann wünschte, in gleicher Weise sämmtliche Intermezzi bearbeitet zu sehen. Das Vergnügen hatte jedoch bald ein Ende, so dass sich die Pariser in der komischen wie in der ernsten Oper mit den alten Landesproducten behelfen mussten [2]). An den Texten der Intermezzi fanden sie nie

---

[1]) Oeuvres. VII. 127.

[2]) Mercure de France, octobre 1754. 162. — Lettre de M.M. du coin du Roi à M.M. du coin de la Reine, sur la nouvelle pièce, intitulée: la servante

ein sonderliches Gefallen, da der Inhalt etwas Fremdes für sie hatte, und da das Plastische und Malerische, was nach Diderot in der Harmonie der Worte und der Perioden lag, bei der Uebersetzung verloren gieng. Librettimacher nach dem Wunsch und Bedürfniss des Publikums hätte es in Frankreich genug gegeben, aber es fehlten gänzlich die Componisten, dem veränderten Geschmacke genugzuthun.

Da erschien der Neapolitaner Egidio Romualdo Duni 1757 in Paris. Geboren 1709, hatte er 1735 mit seinem „Nerone“ über Pergolesi's „Olimpiade“ in Rom gesiegt, dann für Italienische und ausländische Bühnen Opern gesetzt und zuletzt als Capellmeister am Hofe des Infanten Don Filippo in Parma gewirkt. Jetzt wollte der achtundvierzigjährige Mann den Franzosen eine Französische komische Oper geben. Anseaume, welcher Poet, Souffleur, Secretär und was sonst noch beim Théâtre italien war, lieferte ihm den Text: „Le peintre amoureux de son modèle“. Am 24. August 1757 und dann wieder mit einigen Veränderungen am 3. Februar 1758 vorgestellt, fand das Stück grossen und allgemeinen Beifall. „Der kleine Duni, lässt Diderot den Neveu de Rameau sagen, hat weder ein bedeutendes Gesicht noch eine bedeutende Figur, aber, bei Gott, er fühlt, er hat Gesang und Ausdruck.“ „Duni hat unsere Componisten gelehrt, schrieb Grimm, wie man Texte componieren muss . . . Wenn er fortfährt nach Französischen Libretti zu arbeiten, so wird er uns unvermerkt das ganze Magazin der Königlichen Akademie der Musik verleiden“. Seine „Ile des Fous“ erlangte den 27. Dezember 1760 den gleichen Erfolg, den der „Peintre amoureux“ errungen hatte. „Aber wenig Leute, äusserte sich Grimm, sind bis jetzt im Stande zu fühlen, worin eigentlich das Verdienst der beiden Opern für Frankreich liegt, die in Italien vielleicht gar kein besonderes Aufsehen gemacht hätten. Es ist noch eins der geringsten Verdienste Duni's, dass er, obschon Ausländer und wenig der Französischen Sprache mächtig, fast niemals die Französische Prosodie verletzt, die alle unsere eingeborenen Componisten . . . so unbarmherzig misshandelten . . . Jetzt erscheinen uns Plattheiten und Verirrungen unverzeihlich, die unsere Unwissenheit einst bewunderte, und diese Revolution ist vornehmlich durch Duni beschleunigt worden.“ Duni selber wagte den alten Perrücken der Königlichen Oper ein baldiges Ende zu prophezeien, und nach Diderot's „Neveu

---

maitresse. s. l. n. d. 12°. 24 Seiten. — Correspondance etc. par Grimm etc. II. 175. 388. 398. 408.

de Rameau" waren sie 1762 wirklich schon „völlig auf den Hefen". Die Operette „Le Procès, ou la Plaideuse", aufgeführt den 19. Mai 1762, galt den Encyclopädisten für ein ausgezeichnetes Werk und für ein wahres Muster der Composition. Auch das „Rendez-vous", das seit dem 16. Dezember 1763 öfter gespielt wurde, gefiel noch unbedingt. Allein bei der „Fée Urgèle" von 1765 wurde Duni's Musik schon als „etwas alt und schwach im Stile" getadelt; dann characterisierte man sie bei den „Moissonneurs" von 1768 als „sehr schwach" und endlich bei der einactigen Pastorale „Thémire" geradezu als „erbärmlich". „Duni's Geschmack und Stil, lautete das Endurtheil Grimm's, hatte schon etwas Veraltetes, als er nach Frankreich kam; allein . . . er war der erste, der hier wahr schrieb, und das war . . . ein grosses Verdienst. Selbst wenn Duni unter seinen Landsleuten nur sehr mittelmässig wäre, die Franzosen sind nichts desto weniger verpflichtet, ihm die Ehren eines Bahnbrechers zuzugestehen" [1]).

Aus dem Schoosse der stolzen Nation waren tüchtige Meister aufgestiegen. Pierre Alexander de Monsigny, angeregt durch die Opera buffa und vornehmlich durch Duni, schuf 1760 den „Maître en droit" und den „Cadi dupé". Eine durchschlagende Wirkung erzielte 1761 sein Stück: „On ne s'avise jamais du tout". Aber obgleich Monsigny in der musikalischen Technik von dem Italiener Gianotti unterwiesen war und Italienische Meister zum Vorbilde nahm, so wurde doch bemerkt, dass seine Begleitung nach Französischer Art überladen wäre, dass sie die Melodie erstickte, und dass sein Stil der Kraft und des Reichthums ermangelte. Sinn für das leicht Melodische musste ihm zugesprochen werden; seine Lieder hatten einen volksthümlichen Ton und verschafften über die Grenze Frankreichs hinaus Zugkraft seinen Stücken. Dabei kam ihm noch eins zu statten. Anseaume, Legier und selbst Favart fabrizierten meist jämmerliche Textbücher, während Sedaine sich ganz vortrefflich darauf verstand. Und dieser war es, der für Monsigny 1761 „On ne s'avise jamais du tout", 1762 „Le Roi et le fermier", 1764 „Rose et Colas", 1769 „Le déserteur" und dann noch andere Dichtungen lieferte [2]).

In Hinsicht auf musikalische Begabung stand François-André Danican, genannt Philidor, hoch über Monsigny. Geboren 1726 in Dreux und schon als Knabe das Talent der Tonkunst offenbarend,

---

[1]) Diderot, Le neveu de Rameau. — Correspondance etc. par Grimm etc. III. 500. IV. 456. V. 97. 407. VII. 458. VI. 401. 446. VIII. 81. 195. IX. 173.

[2]) Correspondance etc. IV. 503. V. 191. 472. VII. 31. VIII. 307 u. ö.

das in seiner Familie gleichsam erblich war, berauschte er sich doch lange Zeit an dem Ruhme, der erste Schachspieler der Welt zu sein. Am 9. März 1759 brachte er „Blaise le Savetier“ auf die Bretter der komischen Oper, dann 1761 den „Jardinier et son seigneur“ und noch in demselben Jahre, am 22. August, den „Maréchal ferrant“. Hiermit zwang er endlich selbst die strengsten Kritiker zur Bewunderung, nachdem er sich die Gunst des Publikums gleich mit dem ersten Stücke erworben hatte. Diderot nannte den „Maréchal ferrant“ neben den besten Stücken von Duni und liess den Neveu de Rameau ausrufen: „Ob das schön ist? bei Gott, ob das schön ist? Ob man ein Paar Ohren im Kopfe haben und eine solche Frage thun kann?“ Dagegen vermisste Grimm noch immer die Leichtigkeit und die Anmuth Duni's bei Philidor, aber er gestand ihm zu, dass er Wahrheit, Wärme und selbst Feinheit besässe, und dass sein musikalisches Ansehen fortan gesichert wäre. „Ein gutes Vorbild, erklärte er, bewirkt mehr als alle Bücher mit ihren Vorschriften, und Philidor wird wohl die Verpflichtung nicht verkennen, die er gegen Duni hat.“ Andere warfen dem Musiker vor, dass er gar zu reichlich und gar zu unbefangen die Italiener plünderte. Um so zu plündern, wie es Philidor thut, wurde darauf erwidert, muss man grosses Geschick haben. Sein „Sorcier“ riss am 2. Januar 1764 alles hin; begeistert von den Romanzen und Chansons, rief das Parterre stürmisch den Componisten hervor, was bis dahin noch nie geschehen war. Seiner ernsten Oper „Ernelinde“ öffneten sich 1767 sogar die Pforten der königlichen Akademie der Musik. „Die Composition ist superbe, urtheilte Grimm; manche Arie darin verdiente schon für sich ganz allein das Glück einer Oper su machen“[1]).

In diese Zeit nun fiel die Veröffentlichung von Rousseau's „Dictionnaire de musique“. Es war der entscheidende Hauptschlag, den die Wissenschaft gegen das hundertjährige Werk der Lulli und der Rameau führte. Lalande beglückwünschte den Verfasser, sprach ihm seine Freude aus, das Buch als Censor gelesen zu haben, und versicherte ihn, dass er mit Stolz noch des Augenblickes gedächte, wo er ihm durch Pater Berthier in Montmorency einst vorgestellt wäre. Zugleich legte er ihm einen Auszug vor, durch den er den „Dictionnaire“ im „Journal des Sçavans“ anzeigen und empfehlen wollte.

---

[1]) Diderot, Le neveu de Rameau. — Correspondance etc. par Grimm etc. IV. 143. 457. 501. V. 130. 441. VI. 218. 491. VIII. 263.

Er hätte hierbei besonders das herausgehoben, was gegen die Französische Musik gerichtet wäre, um nach Kräften das Publikum aufzuklären. „Denn schon wird es besser, triumphierte Lalande; an der Musik der „Ernelinde“ erkennen jetzt viele Leute, dass diejenige des „Dardanus“ (von Rameau) schlecht war“[1]). Rousseau dankte für solche wohlwollende Gesinnungen und lobte an dem Auszuge den Geist, die Methode und die Kunst. Aber er verhehlte Lalande nicht, dass er ihm persönlich besser gedient haben würde, wenn er mit etwas weniger Eifer diejenigen Artikel ausgesucht hätte, worin die Französische Musik am ärgsten mitgenommen wäre[2]). Fürchtete der Philosoph eine Hinterlist seines Censors, der doch so „galant“ an ihm gehandelt hatte? Oder fürchtete er die Erneuerung der Kämpfe von 1753 und 1754? Diese Zeiten waren vorüber. Das neue Geschlecht, das sich an Duni erfreute, und das für Monsigny und Philidor schwärmte, brach keine Lanze mehr für die Musik Lulli's und Rameau's. Und noch mehr: schon war die Jugend für die Sprache und den Ton des Herzens empfänglich, die aus dem Roman „La nouvelle Héloïse“ und aus der Pastorale „Le devin du village“ zuerst erklangen. „Das Publikum, schrieb der alte Marquis Mirabeau nach einer Vorstellung der „Moissonneurs“ an Rousseau, applaudierte bei den Sentenzen, aber ohne Begeisterung, und es weinte unaufhörlich bei den Schilderungen eines von Edelsinn und dankbarer Liebe verklärten Landlebens. Indem ich das, was man heute dem Publikum bietet, und was dieses anzieht, mit dem vergleiche, woran es sonst sich ergötzte .... finde ich, dass sich die Herzen der Menschen veredeln“. Der Marquis stand damals in innigen und lebhaften Beziehungen zu dem Genfer Bürger, der zurückgezogen auf dem Schlosse Trie lebte. Entzückt von allen Werken desselben, stellte er auch dessen Singspiel noch 1768 über jede andere Composition. „Natur, Natur, rief er einmal aus, Du hast nur einen „Devin du village“ hervorgebracht; er war ganz Du selbst, und Du bist eben weder Französisch noch Italienisch d. h. weder schwülstig noch geziert, und Dein armer Freund verstand Dich falsch, da er eine Nation wollte, und da Du aus jedem Wesen eine besondere Nation machst, durch den Trieb der Nachahmung darnach angethan, amalgamiert und zerstört zu werden.“ Zwischen den beiden seltsamen Männern tauchte wohl der Gedanke auf, gemeinschaftlich eine Oper

[1]) Lalande à M. Rousseau, le 1 mars 1768. Originalbrief in der Bibl. zu Neuchâtel.

[2]) Oeuvres. XII. 72. 73.

zu verfertigen; Mirabeau wollte den Text liefern, und Rousseau sollte ihn in Musik setzen. In der ersten Freude an dem schönen Plane meinte der Marquis, dass der Schwan am Ende seines Lebens am schönsten sänge; aber nur allzubald erschienen ihm seine Verse zu hart im Klange und zu sachlich im Inhalte: selbst wenn sie gut, sanft und weich d. h. leicht zu singen wären, würden sie nie ein Organ für das Gefühl sein, worauf doch Alles ankäme[1]). Ueberliess er es also dem Componisten, sich auch das Libretto zu machen, so zerstörte er selber die Hoffnungen, die er eben erweckt hatte. Denn alle Poesie lag jetzt Rousseau fern. Die Musik war die einzige Muse, die im Unglück an seiner Seite blieb. In der Composition eines Textes, der ihn fesselte, würde er die ersehnte Zerstreuung gefunden haben; noch mehr aber gefiel er sich in der Vorstellung, mutterseelenallein in der Ecke eines Theaters zu sitzen, eine Musik zu vernehmen, die sein gedrücktes Herz neu belebte, und seinen Thränen freien Lauf zu lassen[2]).

Inzwischen erglänzte über der Pariser Oper ein neues Gestirn. Aus Lüttich stammend und zuerst hier, dann in Italien gebildet, errang sich Grétry mit dem „Huron“ am 20. August 1768 einen vollen Lorbeerkranz. „Dieser Versuch eines Jünglings, berichtete Grimm, ist ein Meisterstück, das dem Componisten widerspruchslos den höchsten Rang sichert.“ Am 5. Januar 1769 brachte Grétry „Lucile“, am 20. September 1769 „Le Tableau parlant“ auf die Bühne. Dann folgten rasch hintereinander: „Silvain“, „Les deux avares“, „L'amitié à l'épreuve“, „Zémire et Azor“, „L'ami de la maison“. „Le Tableau parlant“, hiess es, ist von Anfang bis zu Ende ein vollendetes Werk; es ist durchaus neu, ohne jedes Vorbild in Frankreich und selbst ein Vorbild für alle ächte komische Musik“. Man ertheilte dem jungen Meister nach Italienischem Brauch den Beinamen des „Göttlichen“. „Philidor hat etwas Deutschen Stil, bemerkte Grimm, Grétry ist rein Italienisch; Philidor feilt weniger aus, reisst oft durch Kraft und Feuer hin; Grétry reisst hin auf sanftere, verführerischere, wollüstigere Art. Der Kraft nicht ermangelnd, benimmt er doch durch den Reiz seines Stiles dem Hörer jede Neigung zum Widerstande. . . . . Die grösste Anmuth ist immer auf Seiten des grössten Wissens. . . . Und Grétry ist sehr mannigfaltig von der höchsten Tragik bis zum Komischen, vom Anmuthigen bis zu der Feinheit leidenschaftsloser Declamation . . .

---

[1]) Streckeisen-Moultou, J.-J. Rousseau, ses amis et ses ennemis etc. II. 378 u. s. w.

[2]) Oeuvres. XII. 50 u. 51. 53 u. 54.

Aber es ist eine Hölle auf Erden, verurtheilt zu sein, vor Französischen Ohren in Französischer Sprache Musik zu machen. Wie ganz anders gestattet die Italienische Sprache den Ausdruck neuer köstlicher Ideen .... Und Marmontel, der Dichter von „Zémire et Azor", hat überdies auch entfernt nicht das Talent eines Metastasio ..... Sollte es unvermeidlich sein, Französische Texte zu componieren, so hat Rousseau Recht zu sagen, dass wenn die Franzosen je eine Musik haben werden, es nur desto schlimmer für sie sein wird"[1]).

Der Engländer Burney, der 1770 im Juni nach Paris kam, konnte in der That die Stimmen und den Gesang der Künstler gar nicht schlecht genug schildern. „Selbst das Englische Gelärme, sagte er, ist sanft gegen das Französische Geschrei." Auch die musikalische Bildung des Publikums fand er noch immer sehr gering. Im Concert spirituel fand er noch denselben schlechten alten Stil, wie 1764, wo er zum ersten Male in Paris war, und wieder fand er die königliche Oper langweilig und den Vortrag abscheulich und unnatürlich. Das Beste wären noch die Tänze, die neuen Maschinen und Decorationen. Aber auch der grosse Umschwung, der sich vollzog, entgieng Burney keineswegs. Allerdings verfocht ein gelehrter Theoretiker, wie der Abbé Roussier, der damals sein „Mémoire sur la musique des anciens" drucken liess, noch immer die Richtung Lulli's und Rameau's. Eine Partei jedoch, die Macht besass, stand nicht mehr hinter ihm. Andererseits konnte man ebenso wenig sagen, dass die Italienische Musik in Frankreich bereits zur Herrschaft gelangt war. Die Musiker Blainville und Lalande ergaben sich ihr nur mit einer gewissen Zurückhaltung; die einzigen Franzosen, die ihr unbedingt anhiengen, waren der Abbé Arnaud, d'Alembert und Diderot. Unter den Verehrern der Italienischen Musik zweifelte keiner mehr, dass auch die besten Französischen Texte für den Tonsetzer wenig werth wären, und dass die Dichtungen Metastasio's in dieser Hinsicht unerreicht daständen. Das Publikum liebte im Grunde die ausländische Tonkunst nicht, und sein Gerede, sie zu adoptieren und zu bewundern, war oft blosse Affectation. Aber die nationale Musik war doch den Parisern gründlich verleidet; sie fiengen an, sich ihrer zu schämen, und schwärmten für Philidor und für Grétry, so schlecht deren Werke auch ausgeführt wurden. „Diese Revolution in ihren

---

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. VIII. 145. 163. 244. 347. 437. 467. IX. 188. 293. 435. 438. 439. 441.

Empfindungen bewirkt zu haben, sagte Burney, war das Verdienst von Rousseau's ausgezeichneter „Lettre sur la musique française".

Nach Vollendung seiner Studienreise in Italien hielt sich der Englische Musikgelehrte abermals in der Hauptstadt Frankreichs auf. Es war im December 1770. Er besuchte Diderot und hörte mit Vergnügen das Klavierspiel seiner Tochter, die ihm ein paar Stunden lang ausschliesslich Deutsche und Italienische Compositionen vortrug. Zum Abschied brachte ihm der Philosoph seine Manuscripte über Musik: eine gewaltige Masse, die gedruckt einen Folianten ausfüllen mochte; er stellte sie Burney zu freier Verfügung und gab ihm Vollmacht, sie eventuell selbst in's Feuer zu werfen. Von Rousseau, der seit einem halben Jahre wieder in Paris wohnte, wurde der Engländer gleichfalls sehr freundlich empfangen. „Ich war so glücklich, notierte er in sein Tagebuch, mit ihm eine beträchtliche Zeit über Musik zu sprechen, einen Stoff, der unter seiner Feder so grosse Reize erhalten hat. . . . Sehr aufmerksam las er meinen Plan (einer allgemeinen Musikgeschichte) und äusserte mir darüber Artikel für Artikel seine Ansicht. Dann erkundigte er sich nach einigen Italienischen Componisten seiner Bekanntschaft und schien sich im hohen Grade für den gegenwärtigen Stand der Musik zu interessieren, sowie für die Schätze, die ich dort für mein zukünftiges Werk gesammelt hatte." Sehr beachtenswerth ist das Schlussurtheil, zu dem jetzt Burney über die Franzosen gelangte. „So lange wie nur irgend eine andere Nation, schrieb er in sein Tagebuch, kannten sie die mechanischen Gesetze des Contrapunktes; sie sind vortreffliche Richter über die Harmonie; sie haben seit geraumer Zeit in der Provence und in Languedoc hübsche Weisen, denen sie fortwährend neue passende Texte für gesellige Zwecke unterlegen [1]); sie copieren sehr gut die Italienische Opera buffa und übertreffen in der Dichtung solcher Opern vielleicht alle anderen Völker" [2]).

Noch während des siebenjährigen Krieges fand die Französische Operette in Deutschland Eingang. Wir hörten, dass der Intendant Graf Durazzo den Genfer Bürger um den „Devin du village" und die „Muses galantes" ersuchte, die er auf die Wiener Bühne bringen wollte. Schon wurden hier Stücke von Duni, Monsigny und Philidor gegeben, oder heitere Texte Französischer Dichter von „Gluck und

---

[1]) Sagte ihm das Rousseau? Las er es in dessem Dictionnaire unter „Chanson"? (Oeuvres. VII. 24. 25.)

[2]) Ch. Burney, The present state of music in France etc. 16. 390 u. ö.

anderen geschickten Componisten“ in Musik gesetzt. Werke solcher Art erbat sich am 20. December 1759 Graf Durazzo von dem Pariser Favart. „Der Dichter und Componist, schrieb er ihm, verbreiten damit ihren Ruf und gewinnen doppelt, indem der eine für den anderen arbeitet.“ Dem Librettisten zu zeigen, was man in Wien zu leisten vermöchte, schickte ihm der Intendant Gluck's Partituren der „Cythère assiégée“ und der „Isle de Merlin“. Favart antwortete darauf den 24. Januar 1760 folgendes: „Ich habe die beiden komischen Opern geprüft und mir vortragen lassen; was Ausdruck, Geschmack und Harmonie, selbst was die Französische Prosodie betrifft, so lassen nach meiner Meinung die Compositionen nichts zu wünschen übrig. Ich würde mich geschmeichelt fühlen, wenn Herr Gluck seine Talente an meinen Arbeiten üben wollte, ich würde ihm den Erfolg derselben beimessen“.[1]) In Paris erregte die Sache Aufsehen. D'Alembert war „nicht wenig darüber verwundert, dass man an einem Orte, wo die Französische Musik bis dahin verabscheut wurde, mit einem Male Gefallen daran fand“; er konnte es sich nur als Ausdruck der „Höflichkeit und Dankbarkeit“ erklären, welche der Kaiser seinem Verbündeten Louis XV. beweisen wollte[2]).

Nach Frankfurt am Main brachten die Franzosen selber ihre Singspiele, und der Theaterprincipal Koch in Leipzig, der 1765 Coffey's „The devil to pay“ in neuer Gestalt bearbeiten liess, wagte sich nun auch getrost an die Bearbeitung der Pariser Operetten. Weisse war sein Hauptpoet, und Johann Adam Hiller sein Hauptcomponist. Aus Favart's „Fée Urgèle“ machte Schiebeler „Lisuart und Dariolette“; Weisse machte aus Madame Favart's „Annette et Lubin“ seine „Liebe auf dem Lande“ und aus Schwan's Uebersetzung von Collé's „La partie de chasse de Henri IV,“ seine „Jagdlust Heinrich's IV.“ Selbstverständlich fehlte es auch nicht an originellen Singspielen. Der Componist musste jedoch in allen Fällen für Schauspieler arbeiten, die gewöhnlich „nichts weiter als von Natur eine leidliche Stimme und ein bischen Tactgefühl hatten“; der Theaterprincipal forderte sogar Lieder „die allenfalls mitzusingen jeder Zuschauer im Stande wäre“. Weisse und Hiller schickten sich trefflich ineinander. Text und Ton waren einfach und volksthümlich. Fräulein Steinbrecher wurde als die Deutsche Favart gefeiert. Bald hörte man die schlichten Gesänge

[1]) Desnoiresterres, Gluck et Piccinni 1770—1800. Deuxième édition. Paris 1875. S. 27 u. 28. — Marx, Gluck und die Oper. I. 249 Anm.

[2]) D'Alembert, de la liberté de la musique.

an allen Klavieren, und drei Geschlechter nacheinander haben ihre Freude daran gehabt[1]). „Die komische Oper, schrieb Hiller selbst, ist ein Ding, das eigentlich nichts ist, das sich mit allem putzt, was es findet, das aber, wenn ihm der Putz von einer geschickten Hand angelegt wird, ein sehr angenehmes Nichts sein kann“[2]). In Frankfurt am Main liess 1775 der Schauspieldirector Marchand die Französischen Operetten Duni's und seiner Nachfolger mit Deutschem Texte aufführen, und Goethe segnete sein Andenken, weil er durch die „ansprechende Musik eines Grétry das Theater belebte und uns folgenreiche Wohlthaten spendete.“ Nicht nur um die Musik sondern auch um die „Selbstständigkeit“ der Deutschen Sprache machten sich nach Ansicht des grossen Dichters die „geist- und klangreichen Menschen verdient, welche Französischen und Italienischen Singspielen Deutsche Texte unterlegten“[3]). Denn wenn die Sprache und Poesie die Eigenart jeder nationalen Musik in ihrem Werden bedingen, so erlangt die Musik ihrerseits eine gewisse Macht über die Sprache und die Poesie. Goethe erfuhr es an sich selbst. Eingenommen von den leichten und lieblichen Melodien Hiller's, brach er noch in Leipzig mit der unsingbaren Reimerei seiner ersten Jugend und dichtete die „Neuen Lieder“, die Bernhard Theodor Breitkopf 1769 componierte. Dass er 1775 eins seiner Lieder auf eine Melodie Grétry's dichtete, lesen wir in seinem Briefwechsel mit der Gräfin Stolberg[4]). Im Anfange des genannten Jahres verfasste er, den Mustern folgend, die er auf Marchand's Bühne sah, sein erstes Singspiel, „Erwin und Elmire“, worauf dann angeregt von Grétry's „Zemire et Azore“ seine „Klaudine von Villa Bella“ entstand. Französischer Art sind noch „Lila“ (1776 bis 1777) „Jery und Bätely“ (1779) und „Die Fischerin“ (1782). Wir bemerkten aber schon, wie mit der Zeit die Italienische Art und Kunst seinen Sinn gewann. „Ich bin immer für die Opera Buffa der Italiener, schrieb er den 28. Junius 1784 dem Componisten Kayser, und wünschte wohl einmal mit Ihnen ein Werkchen dieser Art zu Stande zu bringen“[5]). So verfertigte er „Scherz, List und Rache“

---

[1]) Allgemeine Deutsche Biographie. Artikel „Hiller“ von Liliencron.

[2]) Hiller, Wöchentliche Nachrichten. III. Band. (1768.)

[3]) Goethe's Werke. XXIX. 250. Vergl. XXII. 363. XXIII. 158. XXVIII. 12. 41 u. s. w.

[4]) Goethe's Briefe an die Gräfin Auguste Stolberg. 2. Aufl. 18. 108. 109. — Vergl. Goethe's Werke. XXIII. 27. 158. 160.

[5]) Burkhardt, Goethe und der Componist Ph. Chr. Kayser. 21.

und fühlte sich nicht wenig geschmeichelt, dass Kayser „eine Art von Italienischer Gestalt“ daran fand [1]). Mit jedem neuen Stücke glaubte er weitere Fortschritte gemacht zu haben. Bald reizte ihn auch die ernste Oper, für die er in den Werken Metastasio's das einzige Vorbild anerkannte [2]). Unermüdlich rang er nach Besserem und Höherem. Man rühmte schon längst die Singbarkeit seiner Lieder, und er war 1786 selbst davon überzeugt, dass „Scherz, List und Rache“, wie Kayser sagte, „gewissermassen componiert“ wäre [3]); dennoch schrieb er dem musikalischen Freunde über anderthalb Jahre später aus Rom: „Sie sollen am Mechanischen sehen, dass ich in Italien etwas gelernt habe, und dass ich nun besser verstehe, die Poesie der Musik zu subordinieren“ [4]). Wäre doch Mozart und nicht Kayser sein Componist gewesen!

Wie nun aber seit etwa 1758 die komischen Libretti der Favart, Sedaine und anderer Franzosen weithin ein allgemeines Gefallen erregten, so lenkte sich die Aufmerksamkeit des Auslandes auch wieder einmal auf die ernsten Opern Quinault's und seiner Nachfolger. Am Hofe des Bourbonen Don Filippo in Parma wurde Quinault's „Armide“ und Pellegrin's „Hippolyte et Aricie“ übersetzt, damit sie Traetta componieren, und Künstler, wie die „göttliche“ Gabrieli singen sollten. Ein Schüler Durante's, wusste Traetta doch auch die Richtung Rameau's auf eine kraftvolle Harmonie zu schätzen, und vor Allem besass er einen damals in Italien seltenen Sinn für die Darstellung der Charactere und für dramatische Gesammtwirkung. Chöre, wie sie 1763 Algarotti seinen Landsleuten empfahl, hatte Traetta schon in seiner „Iphigenia in Tauride“ angewendet, die 1758 in Parma entstand und 1760 in Wien aufgeführt wurde. Jetzt erzählten die öffentlichen Blätter Wunderdinge von seinen Compositionen der aus dem Französichen übersetzten Musik-Dramen. Als er 1765 „Ippolito ed Aricia“ zu einer Vermählungsfeier am Hofe neu inscenierte, belohnte ihn dafür der König von Spanien mit einer Pension. Schien nun dieser Meister nicht berufen, den Parisern die ernste Oper zu bringen, wie ihnen Duni bereits aus demselben Parma die komische Oper gebracht hatte? Allein Traetta verfiel gar nicht auf einen solchen Gedanken, und in

---

[1]) Ebendort. 23.
[2]) Ebendort. 34.
[3]) Ebendort. 30.
[4]) Ebendort. 71.

Frankreich begriffen die Rameauisten seine Bestrebungen nicht, während sie von den Anhängern der Italienischen Musik verachtet wurden. Rousseau schwieg sich über sie aus, und Grimm verhöhnte sie; er behauptete, dass „Armide“ und „Hippolyte et Aricie“ im Italienischen Gewande durchaus kein Glück gemacht hätten [1]).

Aber inzwischen erhoben sich südlich der Alpen selbst mehr und mehr Stimmen gegen die „enormen Fehler“, die auch Rousseau an der dortigen neueren Oper nicht übersehen hatte. So liess sich, wie wir hörten, Algarotti 1763 vernehmen. Beccaria tadelte die gedankenlose Musik mit dem Ausspruche, den Fontenelle einst über die Sonate gethan hatte. Der Geschichtschreiber der Tonkunst Martini ersehnte einen Musiker, der nach Griechischem Vorbilde die Leidenschaften erweckte, und verwünschte die Sänger und Sängerinnen, die unbekümmert um den Sinn der Dichtung und den Character der Composition, „einzig und allein ihre schönen Stimmen und die Geläufigkeit ihrer Kehle zeigen“. „Wie auch mein armes Drama beschaffen sei, klagte Metastasio, durch die heutigen Musiker wird es sicherlich an Werth nicht gewinnen. Zufrieden, in ihren meist so langweiligen Arien die Ohren mit einer Kehlsonate zu kitzeln, haben sie aus unserer dramatischen Kunst einen schandbaren und unerträglichen Mischmasch der grössten Unwahrscheinlichkeiten gemacht“ [2]).

Die erfolgreiche Reaction gegen dies Unwesen gieng von einem Deutschen aus; sein Angriff galt aber nicht nur den Componisten, die sich zu blossen Werkzeugen der Sänger und Sängerinnen erniedrigten, sondern auch dem Dichter, der den reizenden aber bedenklichen Verirrungen der Italienischen Kunst zu wenig Widerstand entgegensetzte [3]).

Gluck eröffnete seine Laufbahn als Componist musikalischer Dramen 1741 mit dem „Artaserse“ von Metastasio, und lange und oft legte er Werke dieses Poeten seinen Tonschöpfungen unter. Rousseau feierte in der „Nouvelle Héloise“, die 1761, und im „Dictionnaire de musique“, der 1767 erschien, den Italiener als den Meister des Libretto. Goethe erblickte in ihm noch 1786 das Vorbild für die Operndichter, und Mozart setzte noch 1791 seine „Clemenza di Tito“ in Musik. Aber Gluck wandte sich schon 1762 von derjenigen Form der ernsten Oper ab, die Metastasio ihr verliehen hatte. Ein

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. VI. 34. 35.
[2]) Marx, Gluck und die Oper. II. 242. 243.
[3]) Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. S. 42 u. 43.

Jahr vorher war Raniero de Calzabigi aus Livorno als Rath an die Niederländische Rechnungskammer in Wien gekommen. Lange Zeit ein Verehrer Metastasio's, dessen Werke er mit einer beachtenswerthen Einleitung herausgab[1]), erfand er um 1760 eine neue Art Musik-Drama, dichtete „Orfeo ed Euridice“, recitierte das Stück dem Grafen Durazzo und wurde aufgefordert, dasselbe der Bühne zu überlassen. Calzabigi willigte ein und stellte nur die Bedingung, dass das Libretto auch nach seiner Idee componiert würde. Dem kaiserlichen Intendanten schien dieser Wunsch selbstverständlich. Er besprach sich mit Gluck darüber, der dem Dichter gleich seinen Besuch machte und ihm erklärte, auf alle seine Anschauungen eingehen zu wollen.

So erzählte Calzabigi 1784 den Vorgang[2]), nachdem ihn Gluck schon 1769 und 1773 öffentlich als den „Erfinder einer neuen Gattung des lyrischen Dramas oder der Italienischen Oper“ bezeichnet hatte[3]). Auf „Orfeo ed Euridice“ folgte die „Alceste“, der das Drama des Euripides zum Grunde gelegt war, und hiernach „Paride ed Elena“. „Diese Werke, sagte 1773 Gluck, sind voll der glücklichsten Situationen oder fruchtbarsten und erhabensten Züge, die dem Tonsetzer Gelegenheit bieten, grosse Leidenschaften auszudrücken und ergreifende Musik zu machen. Selbst der grösste Componist könnte nichts als mittelmässige Musik hervorbringen, wenn nicht der Dichter in ihm Begeisterung erweckte. Nachahmung der Natur ist das anerkannte Ziel, das beide sich setzen müssen und wonach auch ich trachte“[4]). „Der Dichter, schrieb der Componist schon 1769, ersetzte alle blühenden Beschreibungen, alle unnützen Bilder und alle frostigen und sententiösen Sittensprüche durch kräftige Leidenschaften und anziehende Situationen, durch die Sprache des Herzens und durch eine stets abwechselnde Handlung. . . . . Meine Absicht war es, die Musik von allen den Missbräuchen zu reinigen, welche sich in Folge der Eitelkeit der Sänger und der übergrossen Nachgiebigkeit der Tonsetzer in die Italienische Oper eingeschlichen haben, und welche dies prächtigste

[1]) Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. S. 46.

[2]) Mercure de France, août 1784. S. 128—1784. Lettre de Calzabigi au rédacteur du Mercure, à Naples le 25 juin 1784. Angeführt bei Desnoiresterres, Gluck et Piccinni S. 353 u. s. w.

[3]) Alceste etc. Wien 1769. Widmung an den Grossherzog von Toscana. Mercure de France, février 1773. S. 183. Lettre de M. le chevalier Gluck, sur la musique.

[4]) Mercure de France, février 1773. S. 183 u. s. w.

und schönste aller Schauspiele in das lächerlichste und langweiligste verwandeln. Ich versuchte deshalb die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, nämlich der Poesie zu dienen, indem sie den Ausdruck der Empfindungen und den Reiz der Situationen verstärke, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch überflüssige Zierrathen abzuschwächen; denn ich meine, dass die Dichtung von der Tonkunst in derselben Weise unterstützt und gehoben werden muss, wie die correcte Zeichnung eines Gemäldes durch den Glanz der Farben und durch die richtige Vertheilung von Licht und Schatten, welche die Figuren beleben, ohne ihre Umrisse zu beeinträchtigen[1]). Ich vermied es daher den Schauspieler im Feuer des Dialoges zu unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu lassen, oder um ihn mitten in seiner Rede bei einem günstigen Vocale aufzuhalten, sei es, damit er die Geläufigkeit seiner schönen Stimme in einer langen Passage offenbarte, oder damit er wartete, dass ihm das Orchester Zeit gäbe, um für den Vortrag eines Orgelpunktes Athem zu schöpfen. Ich glaubte nicht über den zweiten Theil einer Arie rasch hinweggehen zu müssen, wenn dieser zweite Theil der leidenschaftlichste und wichtigste ist, blos damit ich nach dem Schlendrian der Regel viermal die Worte der Arie wiederholen könnte. Nach meiner Ansicht darf auch die Arie nicht abgeschlossen werden, wo der Sinn des Textes es noch nicht ist, und blos darum, weil man dem Sänger eine hübsche Gelegenheit geben will zu zeigen, dass er ganz nach Belieben und auf mannigfache Art eine Passage variieren kann. Kurz und gut, ich wollte alle jene Missbräuche in den Bann thun, gegen welche schon lange, aber vergebens, der gute Geschmack und der gesunde Verstand sich empören. Was die Ouverture betrifft, so soll sie nach meiner Idee den Zuschauer auf den Character der Handlung vorbereiten, die man ihm vorführt, und ihm gleichsam den Inhalt derselben andeuten. Die Instrumente dürfen nur in dem Grade wirken, den die Umstände und die Leidenschaften erheischen, und dabei muss man es vor Allem vermeiden, dass sich das Orchester mit schneidigem Widerspruche zwischen die Arie und das Recitativ in den Gesangesvortrag eindrängt, denn sonst wird die Periode widersinnig durchschnitten, und der Fortgang sowie die Wärme des Spieles

[1]) Algarotti, Saggio etc. 13 u. 25, und Goethe bei Burkhardt, Goethe und der Componist Ph. Chr. Kayser S. 30 haben, der eine 1763 und der andere 1786, denselben Gedanken in fast derselben Form ausgesprochen.

sehr unpassend gestört. Ich glaubte ferner den grössten Theil meiner Arbeit auf das Bestreben nach einer schönen Einfalt richten zu müssen, und ich vermied es mit der Ueberwindung von Schwierigkeiten auf Kosten der Klarheit Staat zu machen; ich legte keinen Werth auf die Erfindung einer Novität, ausser da, wo sie auf natürliche Weise durch die Situation gegeben und mit dem Ausdrucke (organisch) verbunden war. Endlich meinte ich auch, dass ich jede Regel, die es gäbe, getrosten Muthes zu Gunsten der (erforderten) Wirkung aufopfern dürfte .... Die Hauptgrundsätze des Schönen in allen Werken der Künste sind die Einfalt und die Wahrheit“ [1]).

Niemandem wird es entgehen, dass die Theorie, wie sie Gluck hier 1769 und 1773 entwickelte, von Rousseau seit 1752 vorgetragen und zuletzt wieder 1767 in seinen „Dictionnaire de musique“ sowohl Theil für Theil durch die betreffenden Artikel als dann auch zusammenfassend unter dem Worte „Opéra“ dargelegt war. Die einzige Abweichung Gluck's von Rousseau bestand darin, dass er die Texte Metastasio's, die dieser allen anderen vorzog, entschieden von sich abwies, und damit freilich noch andere Neuerungen bewirkte, die er in seinen Schriften nicht besprach, die aber bei der Vorstellung seiner Opern scharf hervortreten mussten. Dieselben ganz zu erfassen und sich zu vergegenwärtigen, dazu reichte das Lesen der Partitur des „Orfeo“ nicht aus, die 1763 bis 1764 gedruckt wurde [2]). Rousseau kannte sie, und er hatte Scharfsinn genug, zu gewahren, dass damit von Gluck ein neuer origineller Stil neben demjenigen von Hasse und Graun in Deutschland geschaffen war [3]). Mehr sagte er damals nicht. Viel weniger weise benahm sich Grimm. Nach Durchsicht der Partitur erklärte er keck und dreist den „Orfeo“ für „fast barbarisch“. „Die Musik, behauptete er, würde zu Grunde gehen, wenn dieser Stil Wurzel fasste. Aber ich habe von den Italienern, unseren

---

[1]) Alceste, Tragedia di Ranieri de Calzabigi, messa in musica etc. Wien, Trattner. 1769. Folio. 11 Rthlr. 8 Gr. Widmung an den Grossherzog von Toscana.

[2]) Die Italienische Partitur erschien in Paris, gestochen von Chambon, aber ohne Angabe des Verlegers (Marx, Gluck etc. I. 309). Auf Wunsch des Grafen Durazzo bewirkte Favart den Stich, während sich Philidor, stolz auf die Ehre und zufrieden mit einem Freiexemplare, der Correctur annahm, die Duni nicht um 500 Francs machen wollte. (Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. S. 53.) Uebrigens erschien Gluck selbst noch vor Vollendung des Stiches im März 1764 auf kurze Zeit in Paris. (Ebendort. S. 59 u. 60.)

[3]) Oeuvres. VII. 283.

einzigen Meistern in den Künsten, eine zu gute Meinung, um zu fürchten, dass ihnen diese Pseudogattung jemals gefallen könnte“ [1]).

In Gluck's Musik-Drama bildeten Dichtung, Composition, Decoration und Maschinenwesen ein einheitliches Ganzes; alles diente ein und demselben Zwecke, und nichts durfte etwas für sich sein wollen. Daher erforderte es auch eine gute und vollständige Aufführung auf dem Theater, um richtig gewürdigt zu werden, und der grosse Meister fand es sehr lächerlich, dass man seine Musik nach einem Einblicke in die Partitur oder nach einem Zimmerconcerte als „barbarisch, wild und extravagant“ ausschrie; nur Thoren könnten die Wirkung von Statuen, die auf hohe Säulen gestellt werden sollten, aus unmittelbarster Nähe bestimmen wollen [2]).

Am 5. October 1762 wurde der „Orfeo“ im Hofburgtheater zu Wien aufgeführt, zwei Jahre später in Frankfurt und 1769 in Parma. „Gluck's Genius, hiess es 1764 in einer Kritik, der in ganz Europa bekannt ist, bedarf unseres Lobes nicht; nie ist jedoch ein Tonkünstler der Natur getreuer gewesen, als er; fast alle haben sie der Kunst geopfert. Arien, Triller und andere Künsteleien unterbrachen oft auf widersinnige Weise den Fortgang der Empfindungen und Leidenschaften, anstatt dass sie den Ausdruck derselben hätten unterstützen, verstärken und veredeln sollen. Mit einem Worte, der Dichter war der Sclave des Tonkünstlers; dieser kitzelte das Ohr, ohne dass der erstere das Herz zu rühren vermochte. Der Ritter Gluck übt gerade das Gegentheil. Der Dichter gilt bei ihm nicht allein, was er gelten kann, sondern dessen Arbeit erhält neue Annehmlichkeiten und neue Reize durch seine wohl angebrachte Kunst“ [3]). Wieder sind es Gedanken Rousseau's, die hier vorgetragen werden, und es ist als ob der Componist selber hier Wort für Wort dem Kritiker in die Feder dictiert hätte, um dem Publikum seine Intentionen begreiflich zu machen. Denn bei allem Beifalle fehlte doch viel, dass Gluck gerade diejenige Anerkennung erlangte, an der ihm am meisten lag. Der Göttinger Forkel schrieb in seiner Musikalisch-kritischen Bibliothek, die 1778—1779 in 2 Bänden erschien: „Das was der Herr Ritter edle Einfalt zu nennen beliebt, — (Gluck hatte den Ausdruck una bella semplicità gebraucht), — ist nach unserem Bedünken nichts anderes

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. VI. 35 (Juillet 1764).

[2]) Paride ed Elena. Dramma per Musica, Partitur. Wien, Trattner. 1770. Gross Folio. Widmung an den Herzog von Braganza, d. 30. October 1770.

[3]) Wiener Diarium, 1764. No. 2. Anhang. Citiert von Marx, Gluck. II. 332.

als eine armselige, leere und nackende, oder noch eigentlicher zu reden, unedle Einfalt, die aus einem Mangel an Kunst und Wissen entsteht; sie ist wie die dumme Einfalt der gemeinen Leute gegen die edle Simplicität in dem Betragen feiner und würdiger Personen: dort ist alles plump, mangelhaft und fehlervoll, hier aber vollkommen richtig, deutlich und zierlich. Kurz die Gluck'sche Gattung von edler Einfalt gleicht dem Stil unserer Schenken-Virtuosen, der zwar Einfalt genug, aber auch zugleich viel Ekelhaftes in sich hat" [1]). Auf das Schmerzlichste wurde Gluck von seinen Misserfolgen bewegt. „Nur in der Hoffnung, Nachahmer zu finden, klagte er 1770 dem Herzoge von Braganza, entschloss ich mich die Musik der „Alceste" herauszugeben (1769), und glaubte mir schmeicheln zu dürfen, dass man die von mir eröffnete Bahn verfolgen würde, um die Missbräuche zu beseitigen, die sich in die Italienische Oper eingeschlichen und sie entwürdigt haben." Aber er hätte sich getäuscht. „Die Halbgelehrten, die Kunstrichter (buongustai), die unglücklicher Weise zu zahlreich sind, und die in allen Zeiten dem Fortschritte der Künste tausend Mal nachtheiliger als die Unwissenden waren, wütheten gegen eine Methode, die, wenn sie sich befestigt, ihre eigenen Anmassungen zu vernichten droht." Der grosse Meister sprach die Furcht aus, dass sein „Paride ed Elena" so wenig Erfolg wie seine „Alceste" haben würde [2]).

Das Wiener Hofburgtheater gab „Alceste" den 16. Dezember 1767. Sonnenfels feierte die Oper als ein „dreifaches Wunderwerk: ein ernsthaftes Singspiel ohne Kastraten, eine Musik ohne Solfeggien oder... Gurgelei, ein welsches Gedicht ohne Schwulst und ohne Flatterwitz" [3]). Aber das adelige Parterre gefiel sich empfindungslos und geistlos in hohlem Gespötte, und der Philister Nicolai aus Berlin berichtete 1781, dass der Ritter Gluck noch „keinen sehr merklichen Einfluss gehabt, . . noch keine ausserordentlichen Wirkungen erreicht" hätte [4]). Die Aufführung von „Paride ed Elena" fand 1769 auf dem Kaiserlichen Theater statt. Der Componist konnte wiederum mit dem verehrungsvollen Beifalle des Hofes und der Kaiserlichen Residenz zufrieden sein. Allein, wie schon gesagt, zu seinem Endziele kam er nicht, und dar-

---

[1]) Forkel, Musikalisch-kritische Bibliothek. Band 1. Erster Aufsatz: „Ueber die Musik des Ritters von Gluck".

[2]) Paride ed Elena a. a. O.

[3]) Wiener Diarium, 1767. No. 104. Angeführt von Marx, Gluck. I. 393. 394.

[4]) Marx, Gluck. I. 394. 395.

um liess er sich so schmerzlich und bitter zugleich in den Vorreden oder Widmungen der beiden letzten Werke vernehmen, die 1769 und 1770 gedruckt wurden. Die „tiefeingewurzelten Vorurtheile", von denen er sprach, behielten noch auf Jahre hin ihre widerliche Gewalt in Deutschland.

Da hat denn Gluck seinen Blick und seine Hoffnung auf Frankreich gewendet. Lebendig dramatischer Sinn und Genie zeichnete immer dieses Land aus, und so konnte der Componist hier besonders auf Verständniss rechnen. Fachgenossen hatten ihm schon wiederholt ihre Anerkennung gezollt. Favart sagte ihm 1760 alles Schöne über seine Operetten „Cythère assiégée" und „L'île de Merlin". Drei Jahre später erklärte Mondonville den „Orfeo" für eine der herrlichsten Opern, die er je gesehen hätte. „Philidor wurde von der Schönheit desselben Werkes bezaubert und vergoss in seiner Verzückung bei mehr als einer Stelle Thränen. Er hatte immer die grösste Achtung vor den Talenten des Ritters Gluck, aber seine Achtung steigerte sich zur Verehrung, als er die Partitur des „Orfeo" kennen lernte" [1]). In solcher Stimmung konnte Philidor nicht dem Gelüste widerstehen, sich eine Melodie aus der Oper anzueignen und damit seinen „Sorcier" zu schmücken, der am 2. Januar 1764 in Paris zur Aufführung kam [2]). Wenn neben den Französischen Musikern auch die Französische vornehme Gesellschaft ihre Aufmerksamkeit wohlwollend dem Ritter Gluck zuwendete, so rechnete sich dies Graf d'Escherny zum Verdienste an, weil er bei seinem Wiener Aufenthalte 1767 den Componisten öfter mit Herrn de Sevelinges zu Tische geladen und ihn diesem Kunstkenner und Mäcen eifrig empfohlen hätte [3]). Thatsächlich hatte der Deutsche Meister auf Französischem Boden erst seit 1770 eine mächtige Stütze, als sich die Erzherzogin Marie Antoinette mit dem Dauphin vermählte.

Der Nation Louis XV. durfte man keine Oper mit Italienischem Texte geben. Und so hatte sich denn auch Gluck längst mit ihrer Sprache vertraut gemacht, manche Singspiele von Favart und anderen Dichtern und zuletzt 1764 „La rencontre imprévue" von Dancourt in

---

[1]) Favart, Mémoires et correspondance littéraire. II. 102. Lettre de Favart à Durazzo, 19 avril 1763. Mitgetheilt von Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. S. 53. 54.

[2]) Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. S. 55 u. s. w.

[3]) D'Escherny, Mélanges de littérature u. s. w. II. 356. Angeführt von Desnoiresterres S. 77 u. 78.

Musik gesetzt. Für das ernste Musik-Drama brauchte er ein Libretto, das ganz in der Art Calzabigi's bearbeitet war, und er wandte sich deshalb an den Bailli du Roullet, den er vor Jahren in Rom kennen gelernt hatte, und der jetzt als Attaché der Französischen Gesandtschaft in Wien lebte. Ein Mann „von feinstem Kunstsinn und Geschmack", entsprach du Roullet den Wünschen und Intentionen des Componisten und verfasste mit Anlehnung an Racine die „Iphigénie en Aulide". Ende Julius 1772 war das Werk von Gluck fertig in Musik gesetzt. Dem Englischen Kunstgelehrten Burney, der ihn vier bis fünf Wochen später besuchte, konnte der achtundfunfzigjährige Mann viele Stellen daraus vorsingen. „Wenn es den Verfechtern der alten Französischen Musik möglich ist, schrieb der Forscher in sein Reisetagebuch, irgend eine andere Musik als diejenige Lulli's und Rameau's zu hören, so muss es diese „Iphigénie" sein, in der sich der Deutsche Tonsetzer dem Geschmacke der Nation, ihrem Stile und ihrer Sprache dergestalt angeschmiegt hat, dass er die beiden Französischen Meister oft nachahmt und ihre Kunstweise fast in sich aufnimmt"[1]). Ohne Frage hatte sie Gluck eifrig studiert. Schon 1767 äusserte er sich mit der grössten Anerkennung über Lulli. „Er lobte an ihm eine edle Einfalt, einen der Natur und dem Zwecke des Dramas nahestehenden Gesang. Er erklärte, dass ihm aus den Partituren Lulli's ein Licht aufgegangen wäre; er fand hier das Fundament einer pathetischen und theatralischen Musik sowie den wahren Geist der Oper, dem nichts als die Entwickelung und die Vervollkommenung fehlte. Wenn ich berufen wäre, versicherte Gluck, für die Pariser Oper zu arbeiten, so würde ich mir zutrauen, mit Bewahrung des Stiles von Lulli und der Französischen Sangesart die wahrhafte lyrische Tragödie hervorzubringen"[2]). Damit bekannte sich der Deutsche ganz zu der Ansicht, welche Rousseau 1753 also ausgesprochen hatte: „Ich sehe voraus, dass derjenige, welcher unsere Oper auf den mässigen Grad von Güte erheben will, dessen sie fähig ist, früher oder später zu dem Punkte, auf dem Lulli sie liess, wieder hinabgehen oder vielmehr hinaufsteigen muss"[3]). Nur dachte der Verfasser der „Lettre

[1]) Burney, The present state of music in Germany u. s. w. Angeführt bei Marx, Gluck und die Oper. II. 20. 21 und bei Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. 76.

[2]) D'Escherny, Mélanges de littérature u. s. w. II. 356 u. s. w. Angeführt von Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. S. 77.

[3]) Oeuvres. VI. 158.

sur la musique française" bei diesen Worten am wenigsten an das Recitativ Lulli's, das damals die Franzosen am meisten bewunderten. „Das wahre Französische Recitativ, erklärte Rousseau vielmehr, falls wirklich ein solches möglich ist, wird sich nur in einer Richtung finden lassen, welche derjenigen Lulli's und seiner Nachfolger vollständig entgegengesetzt ist, in einer neuen Richtung, welche sicherlich die Französischen Componisten, die so eingebildet auf ihr Pseudo-Wissen und folglich von dem Gefühle und der Liebe für das wahre Wissen so weit entfernt sind, nicht sobald aufzusuchen die Lust haben und welche sie wahrscheinlich auch niemals entdecken werden"[1]. Der Deutsche Meister fand das wahre Recitativ für das grosse Musik-Drama, wie es der Genfer Bürger für das idyllische Singspiel gefunden hatte.

Am ersten August 1772 hatte du Roullet aus Wien an Dauvergne, den Director der königlichen Akademie der Musik in Paris, einen Brief über Gluck's Unternehmen gerichtet, der im Octoberhefte des „Mercure de France" veröffentlicht wurde. Er enthielt etwa Folgendes. Nachdem der grosse Musiker 40 Italienische Opern geschrieben, ist er durch reifliches Studium der älteren und neueren Componisten sowie durch tiefes Nachdenken zu der Ansicht gekommen, dass sich die Italiener in ihren dramatischen Schöpfungen vom rechten Wege der Kunst entfernt haben, und dass die Französische Behandlung des Musik-Dramas die richtige ist. Wenn dasselbe trotzdem in Frankreich bisher nicht zur Vollendung gelangte, so lag das nicht an den Componisten, sondern an den Textdichtern, welche den Witz dem Gefühle, die Galanterie den Leidenschaften, die Süssigkeit und den Farbenreiz des Versbaues der Erhabenheit des Stiles und der Handlung vorzogen. Was Gluck will, zeigte er an den Italienischen Werken „Orfeo", „Alceste" u. a. m. Allein die Italienische Sprache hat zu viel Vocale und eignet sich zwar zu „Passagen", aber entbehrt der Klarheit und Kraft der Französischen Sprache. Also muss Gluck die gewagten Behauptungen einiger der berühmtesten Schriftsteller unwillig zurückweisen, welche die Französische Sprache als untauglich für musikalische Schöpfungen verleumdet haben. Ein competenterer Richter aber als er kann Niemand über diesen Gegenstand sein: er ist im vollständigen Besitze der beiden Sprachen, und obschon er das Französische mit Mühe spricht, kennt er es doch gründlich; er hat ein besonderes Studium daraus gemacht; kurz er versteht sich auf alle Feinheiten und namentlich auf die Prosodie, welche er

[1] Oeuvres. VI. 192.

sehr peinlich beobachtet. Gluck's Musik zur „Iphigénie" ist von einfachem und natürlichem Geschmack, wahr und ergreifend im Ausdruck, bezaubernd durch ihre Melodie, unerschöpflich an wechselnden Gedanken und Wendungen . . . Recitativ, Arien und Chöre sind bewundernswerth, rührend und bei gewissenhafter Beobachtung der Prosodie gut declamiert: kurz alles scheint in dieser Composition dem Geschmacke der Franzosen ganz angemessen, und nichts darin dem Ohre derselben fremdartig zu sein . . . Zum Schlusse empfiehlt du Roullet noch einmal den „so berühmten Fremdling, der es der Mühe werth erachtete, sich mit der Französischen Sprache zu beschäftigen, und sie gegen die verleumderischen Beschuldigungen Französischer Schriftsteller in Schutz zu nehmen" [1]).

Dem Verfasser des Libretto zur „Iphigénie" lag es nur daran, dass sein Werk in Paris zur Aufführung kam. Darum priess er so überschwänglich den Componisten, darum wusste er geschickt seine eigene Arbeit zu loben, und darum vor allen Dingen machte er wiederholt die gehässigen Ausfälle gegen Rousseau, welchen die königliche Akademie der Musik als den Urheber ihres Misskredites in der öffentlichen Meinung verabscheute. Du Roullet hatte wirklich klug operiert. Mit unendlicher Genugthuung veröffentlichte der Operndirector Dauvergne den Brief im „Mercure de France", wonach der berühmte Deutsche Componist, der dreissig Jahre auf Italienische Texte Italienische Musik gesetzt hatte, nicht nur gegen Verirrungen Italienischer Componisten und Dichter auftrat, sondern sogar die Italienische Sprache gerade in Beziehung auf ihren musikalischen Werth verurtheilte und dafür der Französischen Tonkunst und der Französischen Sprache den Vorrang einräumte. Der Brief du Roullet's an Dauvergne vom 1. August 1772 war eine Entgegnung auf Rousseau's „Lettre sur la musique française" von 1753, wie niemals eine auf Frankreichs Boden entsprungen war, und wie sie selbst der überspannteste Chauvinismus nicht zu hoffen gewagt hätte. Den Franzosen, der gesammten musikalischen Welt musste Gluck als der siegessichere und siegesstolze Anti-Rousseau erscheinen.

Allein wie wenig entsprach das dem Willen und Wesen des Deutschen Meisters! Er dankte dem Genfer Philosophen das Beste, was er wusste; auf den Theorien desselben beruhte die Reform des

---

[1]) Mercure de France, octobre 1772. S. 174 u. s. w. — Marx, Gluck. II. 25 u. s. w. Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. S. 80 u. s. w.

Musik-Dramas, welcher er seit mehr als zehn Jahren seine Kraft und Begeisterung widmete. Dies öffentlich zu bekennen, fühlte sich der hochherzige Gluck gerade nach dem Briefe du Roullet's gedrungen. Er that es unbedingt und rückhaltslos in einem Schreiben, das er an den Redacteur des „Mercure de France" richtete, und das 1773 im Februarhefte dieses Journals erschien. Höchstbezeichnend beginnt er mit der Erklärung, dass die neue Art Italienischer Oper nicht von ihm, sondern von dem Italiener Calzibigi erfunden wäre; und er feiert ihn in derselben Weise wie Rousseau im Artikel „Génie" des „Dictionnaire de musique" Metastasio feierte. Wie dieser bekennt er, dass es der Dichter ist, welcher in dem Componisten die Begeisterung erweckt und ihn dadurch über das Gewöhnliche emporträgt. Wie Rousseau in der „Lettre sur la musique française" fordert Gluck von der Musik, dass sie grosse Leidenschaften ausdrücke, und dass sie mächtig ergreifend sei. Mit ihm erblickt er das Wesen der schönen Künste in der Nachahmung der Natur, und mit ihm verlangt er für das Musik-Drama das innigste Zusammenwirken der Poesie und Tonkunst, dergestalt, dass der Componist immer nur nach der höchsten Kraft des Ausdruckes und nach Verstärkung der Declamation und der Dichtung streben soll. Man sieht, es sind die eigenen Worte des Genfer Philosophen, die der Deutsche Musiker gebraucht. Niemand hatte schärfer als jener die Triller, Passagen und Cadenzen verdammt, aber er rügte sie an den Französischen Tonwerken. Gluck tritt ganz auf seine Seite, nur dass er für derartige Verirrungen der Musik vornehmlich die Italiener verantwortlich macht. „Ihre Sprache, bemerkt er so vorsichtig, fein und sachgemäss, die sich dazu besonders eignet und noch verschiedene andere Vortheile besitzt, bietet mir daher in dieser Hinsicht keinen Vortheil", d. h. sofern es gerade auf Vermeidung aller Zierrathen abgesehen ist, welche nur die Ohren kitzeln. „In Deutschland geboren, und mit der Französischen und Italienischen Sprache durch eifriges Studium ziemlich betraut, glaube ich mir doch kein Urtheil über die feinen Nüancierungen erlauben zu dürfen, welche einer Sprache vor der anderen den Vorzug verleihen; ja ich bin der Meinung, dass jeder Fremde sich enthalten müsse, hierüber einen Ausspruch zu thun. Indessen wird mir wohl gestattet sein zu sagen, dass mir immer diejenige Sprache am besten gefallen wird, in welcher mir der Dichter die meisten Mittel an die Hand giebt, die verschiedenen Leidenschaften auszudrücken, und diesen Vortheil meine ich in der Oper „Iphigénie" gefunden zu haben." Hatte nun aber Gluck

dasselbe und weit überschwänglicher an Calzabigi's Texten im Eingange des Briefes gelobt, so benahm er du Roullet jedes Rechtes, sich selbstgefällig auf einsamer Höhe zu fühlen, und vornehmlich entzog er dessen Polemik gegen Rousseau den Grund und Boden. Wenn du Roullet wie Burney dem Componisten der „Iphigénie“ das Bestreben zuschrieb, eine specifisch Französische Oper geben zu wollen, so erklärte der Componist selber, dass seine Absicht auf eine durchaus internationale Musik gerichtet wäre. Er fand in Rousseau's „Dictionnaire de musique“ die Stelle: „In einem Buche wie das vorliegende, welches der Musik im Allgemeinen geweiht ist, kenne ich nur eine einzige Musik, die keinem Lande insbesondere angehört, und die darum diejenige aller Länder ist“ [1]). Hierauf gestützt schrieb Gluck: „Ich gestehe, ich würde die Oper „Iphigénie“ sehr gern in Paris ausgearbeitet haben, weil ich mir vornahm, den Rath des berühmten Herrn Rousseau aus Genf zu erbitten. Denn ich strebe nach einer edeln, empfindsamen und natürlichen Melodie zugleich mit einer Declamation, welche genau nach der Prosodie jeder Sprache und nach dem Character jedes Volkes ist. Von der Wirkung meiner Oper geleitet, hätten wir beide vielleicht das Mittel feststellen können, eine Musik für alle Völker hervorzubringen und die lächerliche Unterscheidung nationaler Tonschöpfungen zu beseitigen.“ Wenn du Roullet den Franzosen jubelnd verkündigt hatte, dass der Ritter Gluck in ihrer Mitte erscheinen und den Verfasser der „Lettre sur la musique française“ zu Boden strecken würde, so senkte vielmehr vor diesem der fremde Held schon von Weitem huldigend seinen Degen. „Die Werke Rousseau's über Musik, rühmte Gluck, und unter anderen der Brief, worin er eine Analyse der „Armide“ Lulli's giebt, beweisen die Erhabenheit seiner Ideen wie die Sicherheit seines Geschmackes und haben mich mit Bewunderung erfüllt. Ich habe daraus die innige Ueberzeugung geschöpft, dass er, falls er dieser Kunst seine Thätigkeit zugewendet hätte, dieselben Wunderwirkungen hervorgebracht haben würde, welche das Alterthum der Musik zuschreibt. Ich bin entzückt, dass ich hier die Gelegenheit finde, ihm öffentlich diesen Tribut des Lobes zu zollen, den er nach meiner Meinung verdient“ [2]).

Nach einer solchen Erklärung fühlte sich die Direction der königlichen Akademie der Musik entsetzlich enttäuscht und verlor jede Lust,

---

[1]) Oeuvres. VI. 326.

[2]) Mercure de France, février 1773.

sich mit Gluck einzulassen[1]). Da ist denn in der That die Dauphine Marie Antoinette, die geborene Erzherzogin von Oesterreich, für ihren Landsmann eingetreten, was sie um so erfolgreicher thun konnte, weil sie alle Pariser Componisten, Grétry voran, beschützte und auszeichnete. Der eitle du Roullet ruhte und rastete natürlich nicht, die „Iphigénie" als durch und durch Französisch zu empfehlen, und vorzugsweise unterstützten ihn dabei die oben mitgetheilten Bemerkungen Burney's, die 1773 im Druck erschienen. Kurz, gegen Ende des Sommers 1773 waren alle Wege offen und gebahnt, und Gluck konnte sich mit seiner Frau und Nichte nach Paris begeben. „Wenn es sich darum handelt, äusserte er 1770, eine Musik nach den von mir aufgestellten Grundsätzen durchzuführen, so ist die Gegenwart des Tonsetzers ebenso nöthig, als die Sonne den Schöpfungen der Natur. Er ist die Seele und das Leben derselben, ohne ihn bleibt alles in Unordnung und Verwirrung, allein er muss gefasst sein, allen Hindernissen zu begegnen"[2]). Und so hat denn der Componist der „Iphigénie en Aulide" mit einer seltenen Hingebung aber auch mit einer rücksichtslosen Kraft des Wollens seine Oper den Mitgliedern des Orchesters und der Bühne an der königlichen Akademie der Musik eingeschult und eingeübt. Der stolze und strenge Künstler ist einmal soweit gebracht worden, dass er seine Partitur zurückzog. Endlich setzte er in allem Wesentlichen dennoch durch, was er durchsetzen wollte. Am 13. April 1774 sollte die Aufführung sein. Aber der Tenor Le Gros meldete sich krank. Als die Direction auch ohne ihn die „Iphigénie" geben wollte, weil der Hof und das Publikum das Stück erwarteten, so drohte Gluck seine Partitur sofort in's Feuer zu werfen. Man musste ihm nachgeben. Die erste Vorstellung der „Iphigénie"

---

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. X. 230. Hiernach wusste man schon April 1773, dass Gluck's „Iphigénie en Aulide" der Direction eingereicht und von derselben abgewiesen war. Falsch ist aber die Angabe, dass das Libretto dasselbe sein soll, welches Algarotti in seinem Saggio mitgetheilt hatte. Ebenso falsch ist die Angabe von 1777 (XI. 456), dass du Roullet aus der Arbeit Algarotti's und aus Versen Racine's seine Dichtung zusammengeschrieben habe. — Nach einer Mittheilung, die Joh. Fr. Reichardt, welcher 1771—1774 Kunstreisen machte, von Dauvergne und von du Roullet erhalten haben will, soll Dauvergne den 1. Act von der Iphigénie zugeschickt erhalten, und erklärt haben: „er würde die Aufführung der Iphigénie befördern, wenn Gluck sich verpflichte, der Pariser Akademie sechs Opern dieser Art zu liefern; denn die vorliegende schlüge alle bisherigen Französischen Opern nieder". (Marx, Gluck. II. 35.) Ich halte das für unwahr.

[2]) Paride ed Elena etc. a. a. O. — Angeführt bei Marx, Gluck. I. 444.

erfolgte erst nach Le Gros' Genesung am 19. April 1774. Noch in demselben Jahre, am 2. August, wurde die Oper „Orphée et Eurydice" gegeben, welche Herr de Molines aus dem Italienischen Calzabigi's übertragen hatte. Das Theater in Versailles führte Gluck's „Arbre enchantée" wieder vor, und dann die Pariser Oper seine „Cythère assiegée". Der Componist verliess Anfang März das Reich Louis XVI., um im Februar des nächsten Jahres dorthin zurückzukehren. Am 23. April 1776 sah Paris seine dreiactige tragische Oper „Alceste", welche du Roullet nach Calzabigi's Texte Französisch bearbeitet hatte. Anfangs weniger als „Iphigénie" gefallend, erlangte „Alceste" mit der Zeit doch dieselbe Gunst beim Publikum[1]).

Der Jesuit Dominique Bouhours (1628—1702) verglich die Deutsche Sprache mit dem Schreien der Kälber und glaubte allen Ernstes untersuchen zu müssen, ob die Nation Luthers der Lage der Dinge nach überhaupt Geist haben könnte. „In Frankreich, schrieb Grimm 1766, lebte man längere Zeit in der glücklichen Ueberzeugung, dass jeder Nichtfranzose Heu ässe und auf allen Vieren gienge. Ich glaube noch die Zeit gesehen zu haben, wo ein Deutscher als eine Art Wunder angestaunt wurde, wenn er irgend welche Symptome von Esprit verrieth. Seit 15 Jahren ist die Nation aufgeklärt und unterrichtet. Man beginnt zu glauben, dass der Esprit und das Genie in allen Ländern vorhanden sind; man liest die Deutschen Dichter in schlechten Uebersetzungen, und man gesteht zu, dass für die Musik Frankreich bei Deutschland in die Schule gehen muss"[2]). Im Jahre 1774 erhielt Frankreich durch einen Deutschen seine nationale ernste Oper[3]), wie es 1757 durch den Italiener Duni seine nationale komische Oper empfangen hatte. Aber bei der eigenartigen Stellung, die Gluck nicht nur gegen die Schule Lulli's und Rameau's sondern auch gegen die Richtung der Nachfolger Scarlatti's und Pergolesi's einnahm, kam es in Paris zu einem „Sängerkriege", der viel grossartiger als derjenige von 1753 war, und der von universaler Bedeutung für die Geschichte der Musik wurde. Neben dem Deutschen Gluck erschien der Italiener Nicola Piccinni auf dem Plane. Wettstreitend erprobten sie ihre Kräfte an denselben Stoffen. Gegen die „Armide" Gluck's, die nach Quinault's Dichtung componiert, den 23. September 1777 aufge-

[1]) Entretiens d'Alceste et d'Eugène. Angeführt bei Hallam, Histoire de la littérature etc. IV. 359.

[2]) Correspondance etc. par Grimm etc. VI. 466.

[3]) Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. S. 1 u. 2.

führt wurde, vermochte Piccinni's „Roland" mit dem Texte von Marmontel 1778 nicht aufzukommen. Im Sturm eroberte der Deutsche alle Herzen, als er 1779 nach dem Libretto Guillard's „Iphigénie en Tauride" auf die Bühne brachte, während der Italiener durch die Composition der gleichnamigen Oper Marmontel's 1781 seinen Ruhm verlor und seiner Sache den Untergang bereitete.

Die Schilderung dieser merkwürdigen Kämpfe liegt meiner Aufgabe fern; ich habe hier nur noch die Beziehungen Gluck's und Rousseau's zu erörtern.

Capitel 3.

Rousseau und Gluck.

In der Periode von 1753 bis 1773 waren die Anhänger der Italienischen Musik zwar nicht im Französischen Volke, aber doch in der Pariser Gesellschaft tonangebend geworden, und vom Parteieifer beherrscht, wehrten sie sich jetzt gegen alles Neue mit derselben Beschränktheit, welche sie vordem den Lullisten und Rameauisten zum Vorwurfe gemacht hatten. Was nur irgendwie von der Italienischen Richtung abweichen und der Französischen sich nähern wollte, wurde von ihnen von vornherein und unbesehen verworfen. Ihr Zionswächter Grimm liess gleich im Juli 1764 vor den Theorien Algarotti's und vor den Compositionen Traetta's und Gluck's warnend seinen Hornruf erschallen; er ist der erste gewesen, welcher die Musik des Deutschen „barbarisch" nannte und welcher „die Italiener, die einzigen Meister aller Künste" ermahnte, dass sie dieselbe entschieden von sich abwiesen [1]. Er schätzte die Componisten seines Geburtslandes nur insofern, als sie die Italienische Tonkunst festhielten, Italienische Texte setzten, ja neuerdings gewissermaassen Italienischer als die Italiener selber waren. Duni, Philidor und Grétry ernteten seinen Beifall, weil sie Ausoniens Melodien in Frankreich erklingen liessen, aber noch den 1. Februar 1772 erhob er die Klage, die wir schon vordem aus seinem Munde vernahmen: „Die Französische Sprache wird Grétry niemals gestatten, den Flug der grossen Meister Italiens zu nehmen, und der

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. VI. 34. 35.

Adler Ausoniens, an der Seite einer Ente des Limousin sich hinschleppend, wird unmerklich verlernen sich in die Lüfte zu erheben und seine Schwungkraft verlieren" [1]). Da nun trat höchst überraschend ein anderer Deutscher auf, der durchaus nichts an der Französischen Sprache auszusetzen fand, der vielmehr einige gerühmte Vorzüge der Italienischen als Nachtheile characterisierte, und der sich rühmte, mit der Art und Kunst der Italienischen Musik gebrochen zu haben. Man kann sich die Ueberraschung der Parteien denken. Die alten Recken der Königs-Ecke erwachten aus ihrem langen Schlafe und begrüssten, vom ganzen Parterre unterstützt, den „Ritter" als ihren gottgesendeten Retter [2]). Den Philosophen der Königin-Ecke, die an nichts Arges mehr dachten, fuhr der Schreck in die Glieder. Zu ihrem grossen Unglücke weilten seit Frühling 1773 Grimm und Diderot in weiter Ferne. Aber rasch erhoben sie Grétry auf den Schild, „den Pergolesi Frankreichs". „Ganz Paris, schrieb Madame Necker an Grimm nach Petersburg, ist getheilt zwischen Grétry und Gluck, und die gelassensten Leute betheuern, dass sie bereit sind für den einen oder den andern einige Tropfen Blut zu vergiessen" [3]). Eben damals gelangte der Salon jenes Schweizer Bankiers, der zur Revolutionszeit eine so grosse Rolle spielen sollte, zu Macht und Bedeutung in Paris.

Bei Herrn und Frau Necker verkehrte der Neapolitanische Gesandte Marchese Caraccioli, der gleichsam von Amts wegen Gluck widerstrebte, und der Schwedische Gesandte Graf von Creutz, der als Musikdilettant für Grétry schwärmte. Mit dem Abbé Galiani stand man noch in Correspondenz. Grimm, Diderot, Marmontel, d'Alembert waren Freunde des Hauses. So gut wie Grétry der Pergolesi, wollte Marmontel, der ihm die Texte lieferte, der Metastasio Frankreichs sein: indem er in Prosa und Versen seinen Genossen vertheidigte, vertheidigte er sich selbst. Der Philosoph d'Alembert musste die Rolle des Kunstkritikers spielen, was er bei seiner klugen Vorsicht allerdings

---

[1]) Ebendort. IX. 439. — Rousseau brauchte 1752 das Bild „une oie grasse ne vole point comme une hirondelle." Grimm hat die Gans in eine Ente, und die Schwalbe in einen Adler verwandelt.

[2]) Marmontel in seiner Polymnie, ch. VI:
„Du coin du roi, les antiques dormeurs
„Se sont émus à ses longues clameurs
„Et le parterre, éveillé d'un long somme
„Dans un grand bruit crut voir l'art d'un grand homme."

[3]) D'Haussonville, Le salon de Madame Necker. I. 158.

nur im Salon that. Wegwerfend schrieb er nach der Aufführung von Gluck's „Iphigénie“ an Frau Necker: „es ist zu viel Geschmettere (Tintamarre) in dem Stück“ [1]). Triumphierend berichtete 1775 Frau Necker an Grimm, dass Gluck's „Orphée“ schon weit weniger Erfolg als „Iphigénie“ gehabt hätte. „Man fängt an auf Grétry zurückzukommen, dessen Arien mehr für unsere Ohren gemacht sind“ [2]). Dagegen empfieng Fräulein Lespinasse den tiefsten Eindruck vom „Orphée“, den sie in überschwänglichen Worten schilderte [3]). Die greise Marquise du Deffand aber wurde von der „Iphigénie“ nervenschwach und blieb mit ihrem Herzen bei Lulli und dessen Nachfolgern, wie das ihre Altersgenossen fast alle thaten [4]). Voltaire befand sich in dem gleichen Falle; da jedoch seine Nichte Madame Denis sagte, dass Gluck unendlich besser als Lulli, Destouches und Campra modulierte, so musste ganz Ferney für Gluck schwärmen [5]). Von Neapel aus schürte der Abbé Galiani in den Kreisen der Madame d'Épinay und Madame Necker die Feindschaft gegen Gluck [6]), während er mit unveränderter Liebe für Grétry eintrat. Sollte nun aber der Belgische Operettencomponist dem Deutschen Meister der lyrischen Tragödie die Spitze bieten, so musste er selbstverständlich auch mit einer grossen ernsten Oper hervortreten. Daher componierte er „Céphale et Procris, ou l'amour conjugal“, wozu Marmontel das Libretto lieferte. Den Sängern die Sprache recht mundgerecht zu machen, hatte der Poet auf jede mögliche Weise die Verse zerschnitten und zerstückelt. Trotzdem fiel das Stück am Hofe von Versailles den 30. Dezember 1755 fast durch; und die Erwartungen, die man von einer Vorstellung in Paris hegte, wurden den 2. Mai 1775 sehr getäuscht. Das Publikum erklärte rundweg, Grétry möchte bei dem

---

[1]) Ebendort. I. 180.

[2]) Mélanges extraits des manuscrits de Madame Necker. I. 340.

[3]) Lettres de Mademoiselle de Lespinasse. 148 u. s. w.

[4]) Correspondance complète de la marquise du Deffand. II. 477 u. s. w.

[5]) Voltaire, Correspondance. — Die in den vier letzten Anmerkungen angeführten Stellen sind mitgetheilt von Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. S. 114 u. s. w. Umfassend und zuverlässig in seiner Gelehrsamkeit, hat Desnoiresterres auch werthvolle Ergänzungen zu dem grundlegenden Werke geliefert, das Anton Schmidt unter dem Titel: Christoph Wilibald Ritter von Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken, Leipzig 1854 veröffentlichte. Was aber das Verhältniss zwischen Rousseau und Gluck betrifft, so glaube ich es hier zum ersten Male so historisch genau wie vollständig dargestellt zu haben.

[6]) Desnoiresterres a. a. O. Lettre de M. Galiani à Mme. d'Épinay, le 15 février 1774.

komischen Singspiele des Théâtre italien verbleiben und die Bühne der königlichen Oper fein ruhig dem Ritter Gluck überlassen. „Dieser Deutsche, bekannte der Componist von „Céphale et Procris“, hat mich schier erstickt“ [1]).

Allein schon war gegen den Reformator des Musik-Dramas eine Kabale geschmiedet, die ihm das Leben schwer und bitter machen sollte. Je mehr ihm die Dauphine Marie Antoinette ihre Huld und Gnade bewiess, desto mehr wurde die Gräfin du Barry, die Mätresse des Königs, mit Abneigung gegen ihn erfüllt. Der Musiker und Hofmann de la Borde erhielt am 19. Junius 1773 einen längeren Urlaub zu einer Reise nach Italien. Anfang April 1774 erzählte man sich in Paris, dass er im Auftrage der du Barry den Componisten Piccinni aus Neapel nach Paris eingeladen hätte, was Galiani am 14. Mai durch einen Brief an Madame d'Épinay bestätigte [2]). Aber der König Louis XV. verschied den 10. Mai, und die Herrschaft der Gräfin du Barry war zu Ende. Erst nach Jahr und Tag brach sich wieder das Verlangen Bahn, gegen den Deutschen Gluck den Neapolitaner Piccinni in den Kampf zu führen. Den Parteigängern der Italienischen Musik war der Sieg eines Mannes gar nicht zweifelhaft, der durch seine Compositionen den „Orfeo“ Gluck's in Neapel ganz „fürchterlich ausgestochen“ hätte. Louis XVI. und Marie Antoinette empfanden hochherzig genug, um dem einen Fremden so gut wie dem anderen freies Feld zu lassen. Gleich den Dichtern Corneille und Racine, Crébillon und Voltaire sollten jetzt Gluck und Piccinni um den Ruhmeskranz ringen. Im Volke freilich wurden manche Stimmen laut, welche von Ausländern überhaupt nichts wissen wollten. „Die Eingeborenen, hörte man sagen, haben doch wohl nicht weniger Talent als die Fremden; ein so schmählicher Vorzug muss sie demüthigen; aber ihre Freunde werden ihnen wacker dienen und die Mittel finden, um den herbeigeholten Deutschen und Italienern heimzuleuchten. Wenn sie von selbst kommen, um mit Franzosen einen Wettstreit einzugehen, wie das Grétry gethan hat, dann haben wir nichts dagegen“ [3]). Höchst überraschend erklärte sich Gluck öffentlich gegen jeden Wettkampf mit Piccinni, und was noch überraschender war, gegen die

[1]) Grétry, Mémoires u. s. w. I. 284.

[2]) Desnoiresterres a. a. O. S. 126. 127. Note 1 u. S. 181.

[3]) Lettre d'un amateur de l'opéra à M. de *** u. s. w. Amsterdam, et se vend à Paris u. s. w. 1776. S. 64. Die Broschüre erschien im Winter von 1775 auf 1776.

Zurücksetzung Französischer Musiker. „Ich müsste mich sehr irren, schrieb er an du Roullet, oder Gossec und Philidor, die den Zuschnitt der Französischen Oper genau kennen, werden dem Publikum weit bessere Dienste leisten als die besten Italienischen Componisten“ [1]). An Herrn und Frau d'Épinay, an Holbach, d'Alembert, d'Albaret, la Briche und „das ganze Geschlecht der Musiker“ sehr warm von Galiani empfohlen [2]), kam Piccinni am 31. Dezember 1776 nach Paris. Wir kennen schon das Geschick, das ihm hier beschieden sein sollte, obgleich die Verfechter der Französischen Nationalmusik unter de la Borde mit nicht geringerer Leidenschaft für ihn eintraten als die Parteigänger Grétry's und der Italienischen Tonkunst. Die Kreise Grimm's und der Frau d'Épinay, die Holbach'sche Kotterie und der Salon Necker: alle die Männer und Frauen, die aus Freunden Feinde Rousseau's geworden waren, erhoben nach und neben einander Grétry und Piccinni auf den Schild. Schon darum möchten wir gleich von Anfang an den Genfer Bürger unter den Anhängern des Ritters Gluck suchen. Allerdings störte es seine Neigung zu dem liebenswürdigen Fürsten Bélosselsky keineswegs, wenn dieser bei Gluck Schwung und Feuer vermisste, und dafür Grétry und Piccinni in den Himmel hob [3]). Vielleicht setzte er sich mündlich mit ihm auseinander. Jedenfalls suchen wir über Piccinni und dessen Werke in Rousseau's Schriften und Correspondenz vergebens nach einem Ausspruche, und des Belgiers Grétry gedenkt er nur nebenbei ein einziges Mal in einem Briefe. „Dieser Tage, schrieb er den 27. Mai 1775 dem Fürsten Bélosselsky, brachte man mir eine neue komische Oper; die Musik ist von Grétry, den sie so sehr lieben, und der Text ist sicherlich von einem geistreichen Manne, aber es sind da wieder hohe Herren, die man auf der Bühne vorführt. Ich bitte um Entschuldigung, mein Fürst, allein solche Leute haben keinen Accent; dazu muss man rechte Bauersleute nehmen“ [4]). Indem Jean-Jacques den Dichter für einen Missgriff tadelt, kann er doch schwerlich den Componisten loben, der sich auf einen Text dieser Art einliess; und der Ton, womit er von der Liebe

---

[1]) Gluck à M. du Roullet. Der Brief steht in Fréron, Année littéraire. VIII. 322—327. — Marx, Gluck. II. 158. 159. Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. 123. 124.

[2]) Desnoiresterres a. a. O. 181.

[3]) De la musique en Italie, par le prince de Beloselsky, de l'Institut de Bologne. A la Haye 1778.

[4]) Oeuvres. XII. 250.

Bélosselsky's zu Grétry redet, verräth deutlich genug, dass er dieselbe entweder gar nicht oder höchstens in geringem Grade theilte.

Da ist es denn nun sehr auffallend, dass der Verfasser der „Mémoires ou Essais sur la musique“ nicht nur vollständig in den musikalischen Theorien Rousseau's aufzugehen scheint, sondern dass er auch den seltsamen Mann bei jeder Gelegenheit preist und vertheidigt und sich rühmt, wenigstens ein Mal in seinem Leben glänzende Beweise seines Wohlwollens und seiner Anerkennung erhalten zu haben. Es war im Frühlinge 1775, also kurze Zeit vor jener Aeusserung des Genfer Philosophen zu dem Fürsten Bélosselsky, die wir eben vernommen haben. Man gab im Théâtre italien Grétry's Operette „La fausse magie“ mit dem Texte Marmontels, der recht wenig gefiel, während die Composition und namentlich die des ersten Actes überaus schön gefunden wurde[1]). Eines Nachmittags, so lesen wir in den „Mémoires ou Essais sur la musique“, beim Eintritte in das Theater hörte der Componist Jemand neben sich sagen: „Herr Rousseau, das ist Herr Grétry, nach dem Sie eben frugen“. Ueberrascht und verwirrt, stellte sich Grétry sogleich dem Philosophen vor: eine noch jugendliche, angenehme und gewinnende Erscheinung, das Gesicht bleich, der Ausdruck sanft und fein, die Augen voll Feuer[2]). „Wie freue ich mich, Sie zu sehen, sagte ihm Rousseau; ich glaubte mein Herz schon längst verschlossen den süssen Gefühlen, die Ihre Musik mich wieder empfinden lässt. Ich will Sie kennen lernen, oder vielmehr ich kenne Sie bereits durch Ihre Werke, aber ich will Ihr Freund sein“[3]). Das ist ein Anerbieten, welches dem Verfasser der „Confessions“ durchaus nicht ähnlich sieht, und das soll er einem Manne gemacht haben, der der Abgott seiner Verfolger war! Wir wundern uns auch, dass der Componist der „Fausse magie“ der merkwürdigen Begegnung keine Folge gab. Er wusste, dass Rousseau wenigstens als Notencopist für Jedermann zugänglich war und sogar gern Aufträge entgegennahm. Warum benutzte Grétry diese Gelegenheit nicht? er, der wissen wollte, dass Rousseau seine Arie „Vous étiez, ce que vous n'êtes plus“ eilf Male und jedes Mal mit besonderem Vergnügen abgeschrieben hätte, und der sich später nach nichts inniger sehnte, als eins dieser Manuscripte in seine Hände zu bekommen! Aber hat denn der Verfasser des „Devin du village“ wirk-

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. XI. 26. 221.
[2]) Ebendort. IX. 441.
[3]) Grétry, Mémoires ou Essais sur la musique. I. 270 u. s. w.

lich an jener Arie Grétry's Gefallen gehabt? Nach der scharfen Kritik, welche sie erfahren hat [1]), muss man wohl diese Frage verneinen. Was sonst noch die „Mémoires ou Essais sur la musique" aus Rousseau's Leben gelegentlich erzählen, verdient gar keinen Glauben. Den herzlichen Beifall aber, den derselbe den Compositionen Grétry's gespendet haben soll, werden wir nicht eher gelten lassen, als bis ein sicheres Zeugniss dafür gefunden wird.

Rousseau stand mit Musikern wie Philidor und Gossec auf Seiten des Ritters Gluck. Philidor gehörte schon 1763 zu dessen Verehrern, als er die Partitur des „Orfeo" sah und die Ausführung des Stiches überwachte. Er schloss sich so sehr an den Reformator der Oper an, dass er im Gegensatz zu dem „Italienischen" Grétry als zu „Deutsch" getadelt wurde, und dass man seinem Recitativ vorwarf, alle Wildheit und Barbarei des Gluck'schen zu zeigen, ohne dessen raschen Zug und Ausdruck zu besitzen [2]). Gossec wiederum galt für „zu Französisch", und seine Oper „Sabinus" wurde 1773 als übertrieben gesucht und gearbeitet, als langweilig und der natürlichen Schönheit baar getadelt, d. h. mit alle den Fehlern behaftet gefunden, die man den Werken Rameau's beilegte. Aber auch er schloss sich nun der Richtung des Deutschen Meisters an, so dass er ein Paar Jahre später als der geeignete Mann erschien, um gewisse wünschenswerthe Aenderungen in der „Alceste" vorzunehmen [3]). Er begeisterte sich später auch für Rousseau's ethische und politische Ideen und componierte die Hymne, welche bei dessen Apotheose zur Zeit der Revolution gesungen wurde. In Philidor schätzte der Genfer Bürger lange Zeit den Meister des Schachspiels. Mit ihm, dem damals 16jährigen Jünglinge, übte er sich 1742 in dieser Kunst und später studierte er eifrig dessen Schrift „Analyse du jeu des échecs", die 1749 erschien. Aber auch das musikalische Können Philidor's wusste er zu würdigen, da er ihn 1745 zur Aushilfe bei der Composition der „Muses galantes" heranzog. Um so mehr ist es zu bedauern, dass er ebenso über die Opern Philidor's wie über die Werke Gossec's für uns stumm geblieben ist.

Der schroffe Gegensatz, in dem sich die beiden Briefe du Roullet's und Gluck's im Octoberhefte des „Mercure de France" von 1772 und im Februarhefte von 1773 bewegten, musste auch dem unbefangensten Menschen sonderbar und räthselhaft erscheinen. Während

[1]) Spazier, Grétry's Versuche über die Musik. Leipzig 1800. S. 147. 148.
[2]) Correspondance etc. par Grimm etc. XI. 493. 494.
[3]) Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. S. 143.

der Dichter der „Iphigénie" den Genfer Bürger verlästerte, verherrlichte ihn deren Componist mit beredter Begeisterung. Misstrauisch, nervös, übertrieben reizbar und vom Verfolgungswahne beherrscht, schrieb der Philosoph damals seinen „Rousseau juge de Jean-Jacques". Auf den Vorwurf weisend, dass er nichts als Plagiator gewesen wäre, bemerkte er hier, dass er demnach weder der Urheber seiner Compositionen noch seiner musik-theoretischen Schriften sein könnte. „Ich bin in dieser Hinsicht nicht Ihrer Meinung, erwidert darauf sein Zwischenredner, ebenso wenig wie das Publikum, und wir haben überdies den Ausspruch eines fremden Künstlers für uns, der seit Kurzem in diesem Lande ist." Rousseau: „Und ich bitte Sie, kennen Sie ihn genau, diesen fremden Musiker? Wissen Sie, von wem, und für was er nach Frankreich berufen ist? welche Motive ihn bestimmt haben, plötzlich nichts als Französische Musik zu machen und sich in Paris zu etablieren?" Der Franzose: „Ich ahne etwas von alle dem; aber ist es nichts desto weniger wahr, dass Jèan-Jacques, der doch mehr als jeder andere sein Bewunderer ist, selber Gewicht auf seine Stimme legt?" Rousseau: „Bewunderer seines Talentes, zugegeben, ich bin es auch; aber was seine Stimme betrifft, so müsste man zuerst in viele Dinge eingeweiht sein, bevor man weiss, welche Autorität man ihr beimessen darf." Der Franzose: „Da sie Ihnen verdächtig ist, so will ich mich hier nicht darauf stützen, noch auch auf diejenige irgend eines anderen Musikers" [1]).

Aber was Rousseau bald genug von Gluck's Character hörte, die Art und Weise, wie er sich gegen die Direction und die einflussreichen Mitglieder der Oper benahm, das Selbstgefühl und sogar der herbe Freimuth, welche er dem Hofe und der hohen Aristocratie bewiess: alles das musste den Philosophen für den Componisten gewinnen. Als derselbe dann gar einige Monate nach seiner Ankunft in Paris zu ihm kam, da verschwand vor dieser stattlichen und doch schlichten, dieser merkwürdigen und doch ganz unverhüllten Persönlichkeit auch der letzte Rest von Argwohn. Rousseau's Thüre stand Jedem offen, der ihn mit Notencopieren beschäftigen wollte [2]). Und so stieg auch

---

[1]) Oeuvres. IX. 113.

[2]) Olivier de Corancez' Erzählung von seiner Vermittlung der Bekanntschaft Rousseau's und Gluck's ist unwahr (Journal de Paris, No. 251 etc. an VI [1798]. Die Artikel Corancez' erschienen auch als besondere Broschüre mit dem Titel: De J.-J. Rousseau; extrait du Journal de Paris, des Nos. 251 etc. de l'an VI. 8c).

Gluck die vier Treppen zu dem kleinen Gemache auf, das der Philosoph in einem Hause der Rue Platrière, gegenüber der Grossen Post, bewohnte. Er brachte ihm die Italienische Partitur der Oper „Paride ed Elena“, um sich bestimmte Stücke daraus abschreiben zu lassen. Nach dem Register, das Rousseau über diese Art Arbeiten führte, vollendete er für Gluck am 26. Februar 1774 die Arie „Di te scordarmi“, sechs Einzelstimmen auf zwölf Seiten, am 4. März die Scene „Jo te mai“ und ausserdem die Arie „Donzelle semplici“, acht Einzelstimmen auf 30 Seiten, und endlich am 8. März die Arie „Le belle imagini“, acht Einzelstimmen auf zwölf Seiten[1]. Copien solcher Art von Rousseau's Hand erschienen besonders den Musikern, und wir wissen das schon von Grétry, als rührende und kostbare Reliquien. Vielleicht aber brachte der Deutsche Meister gerade darum eine eigene Composition in die Rue Platrière, weil er allzugut wusste, dass der seltsame Copist sich nichts schenken liess, und weil er ihn doch mit seinem zuletzt gedruckten Werke bekannt machen wollte. Indem er sich die einzelnen Stücke, wie sie fertig wurden, jedes Mal selber abholte, fand er die günstigsten Gelegenheiten zu eingehenden Unterhaltungen. Mit unendlichem Interesse las Jean-Jacques die Widmungsschrift von „Paride ed Elena“; sie war ihm wie aus der Seele geschrieben und athmete schon denselben Geist wie Gluck's Mercure-Artikel von 1773. Ich habe, schrieb er über die Oper an einen Kenner, viele Italienische Partituren gesehen, worin sich schöne dramatische Stücke befinden: aber Gluck allein scheint immer sich bestrebt zu haben, jeder seiner Personen ganz ihren ihr eigenthümlichen Character in der Musik zu geben; am bewunderungswerthesten ist mir jedoch, dass er den einmal angenommenen musikalischen Character so ganz rein erhält. Seine Bedenklichkeit in dieser Hinsicht hat ihn in seiner Oper „Paride ed Elena“ sogar einen Anachronismus begehen lassen. Hingerissen von dem Ausdrucke in beider Character, wünschte sich ein Liebhaber (d. h. Rousseau selbst) Erklärung über Folgendes: Gluck hat, meinte er, mit dem grössten Reichthum alles Glänzende und zugleich alles Zarte, dessen die Musik fähig ist, über die Rolle des Paris verbreitet; er hat im Gegentheil der Helena eine gewisse Rauhigkeit gegeben, welche sie nie verlässt, selbst nicht beim Ausdruck ihrer Leidenschaft für Paris. Der Grund davon mag der sein, dass Gluck sich erinnerte, Paris war Phrygier, Helena Sparta-

[1]) Siehe Anhang No. 8.

nerin[1]); aber er hat die Epochen nicht bedacht. Sparta empfieng das Rauhe seiner Sitten und Sprache erst durch die Gesetze Lycurgs, und Lycurg ist ein später Nachkomme Helena's. — Man hinterbrachte diese Bemerkung dem Componisten. „„Ich wäre glücklich, antwortete Gluck, wenn eine bedeutende Anzahl von Zuhörern mir mit solchem Geist folgen könnte. Sagen Sie Rousseau, dass ich ihm für die Aufmerksamkeit danke, die er meinen Arbeiten schenkt; versichern Sie ihn aber auch, dass ich den Anachronismus, dessen er mich anklagt, nicht begangen habe. Ich habe Helena's Character in der Musik etwas Ernstes gegeben, nicht weil sie Spartanerin war, sondern weil Homer selbst ihr diesen Character giebt; sagen Sie ihm, um die Sache mit einem Worte abzumachen, dass Sie von Hector*) geachtet wurde."" Künstler, die Ihr diesen Paragraphen leset, könnt Ihr's fassen, was Gluck sagt? oder bekümmert Ihr Euch um dergleichen Dinge nicht, und folglich nicht um die Natur?""[2]).

Am 19. April 1774 war Rousseau, dem Gluck damals den freien Eintritt in die Oper wieder verschafft hatte[3]), bei der ersten Aufführung der „Iphigénie" zugegen. Nun erst konnte er den Geist und das Genie des Deutschen ganz begreifen und fühlen; seine Seele wurde in der Tiefe erschüttert, und so oft es ihm möglich war, gieng er in die Wiederholungen der Oper. Einen Schwätzer, Namens Andrioud, der die „Iphigénie" zu tadeln wagte und eine schlechte Oper lobte, weil sie einfach und natürlich wäre, fertigte er zornig mit den Worten ab: „Die Natur ist einfach, aber sie ist nicht platt"[4]). Der

[1]) In der Widmungsschrift von Paride ed Elena 1770 sagte Gluck ausdrücklich, dass er beide Volksstämme in ihrem Contrast characterisieren wollte.

*) Ilias, XXIV. 767—775.

[2]) „Bruchstücke aus einem noch ungedruckten eigenhändigen Manuscript über Musik von J.-J. Rousseau" in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Dritter Jahrgang. 1. October 1800 bis 23. Sept. 1801. Leipzig. Breitkopf u. Härtel. S. 38 u. s. w. „Herr de Boisgelou, heisst es hier, hat das Manuscript uns übergeben, ehe er es in die Nationalbibliothek beylegte. Er vermuthet, dass dies Manuscript gegen das Jahr 1763 von Rousseau niedergeschrieben sei." Das ist jedenfalls unrichtig. Die Oper „Paride" wurde erst 1770 gestochen, und Rousseau's Anmerkungen darüber können nicht vor 1774 aufgezeichnet sein. Das Manuscript war schon den 18. August 1788 bekannt. Denn Corancez theilte damals im Journal de Paris No. 231 S. 998 den Abschnitt mit, welcher der Deutschen Uebersetzung in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung entspricht, und behauptete, dass er die betreffende Mittelperson zwischen Rousseau und Gluck gewesen wäre.

[3]) Mémoires secrets etc. 24 avril 1774.

[4]) Mes visites à J.-J. Rousseau, par M. Eymar de Marseille. Gedruckt in

Philosoph forderte den Botaniker Gouan aus Montpellier, der ihn damals besuchte, dringend auf, Gluck's „Iphigénie“ anzuhören. „Was halten Sie von dieser Musik, fragte er ihn dann. Nicht wahr, nach ihr darf man keine mehr schreiben?“ Der Gastfreund entgegnete: „Dem, der das Meisterstück in der Gattung der Pastorale schuf, den „Devin du village“, dem ist es nicht erlaubt, das Componieren aufzugeben.“ „O, o Herr Gouan, fiel ihm Rousseau in's Wort, Paris hat Sie rasch verdorben, Sie sind ein Schmeichler geworden“ [1]). Während der Genfer Philosoph still für sich dahin lebte, war sein Name auf Aller Lippen. Musiker ganz verschiedener Richtung, wie Gluck und Grétry vereinigten sich in seiner Verherrlichung. Die grosse Masse staunte ihn an wie ein geheimnissvolles Wesen und begann bereits ihn zu vergöttern. Als er einmal mit Bernardin de Saint-Pierre zu einer Vorstellung der „Iphigénie“ gieng, war ein unausstehliges Drängen und Lärmen an der Eingangspforte; aber kaum dass sein Begleiter den Namen des grossen Mannes nannte, so trat lautlose Stille ein, und die Menge machte ihm in scheuer Verehrung Platz [2]). Nichts desto weniger litt Rousseau an der fixen Idee, dass er in Folge der Machinationen seiner Feinde von aller Welt für einen Plagiator gehalten würde, und dass ihn Niemand mehr für den Verfasser seiner Schriften und Compositionen ansah. Denken denn die Leute, sagte er zu sich selbst und seinen Vertrauten, dass ich mir einen kleinen Zauberer, einen „petit faiseur“ angeschafft habe, der für mich erfindet und für mich schreibt?

Am 2. August 1774 kam Gluck's „Orphée“ auf die Bühne, den Rousseau seit zehn Jahren in seiner Italienischen Gestalt kannte, und den er nun mit doppeltem Interesse anhörte. Begeistert davon, griff er zur Feder und schrieb in heiter sarkastischer Stimmung den kurzen aber inhaltsreichen Aufsatz: „Extrait d'une réponse du petit faiseur à son prête-nom“ [3]). Er liess hier die fingierte geheimnissvolle Person reden, von der angeblich alle die Weisheit und Kunst herstammte,

---

Musset-Pathay, Oeuvres inédites de J.-J. Rousseau II. 1 u. s. w. Die Scene mit Andrioud ereignete sich vor Eymar's Augen auf Rousseau's Zimmer am 17. Mai 1774. Aber Eymar irrt sich, wenn er sagt, dass die „Iphigénie“ den Abend vorher wieder gespielt worden wäre. Die Theater waren damals auf mehrere Wochen in Folge des Todes Louis XV. geschlossen.

[1]) Grasset, Rousseau à Montpellier.

[2]) Bernardin de Saint-Pierre, Oeuvres. XII. 41. Angeführt bei Musset-Pathay, Histoire de la vie etc. de J.-J. Rousseau. I. 231.

[3]) Oeuvres. VI. 233—236.

die er unter seinem Namen und als sein Werk dem Publikum mittheilte. Ohne Zweifel sah Rousseau viel zu schwarz, wenn er meinte, durch ein Complott um seine Ehre in der Welt gekommen zu sein. Aber es fehlte in der That nicht an Leuten, die ihn systematisch verleumdeten, und die uns seit 1753 nur allzuoft schon begegnet sind. Jetzt glaubte der Verfasser der „Dialogues", dass sein ehemaliger Freund d'Alembert an der Spitze derselben stände. Der angesehene Mathematiker, so vernahm Rousseau, sprach ihm nicht allein die Composition seiner Motetten ab, um sie Pergolesi beizulegen, sondern stellte sich auch an, als ob er selber der Urheber der modernen Musiktheorien wäre. Wir wissen, wie wenig Grund er dazu hatte. Unter dem Einflusse des Genfer Bürgers verwandelte sich d'Alembert aus einem Parteigänger Rameau's in einen Vorkämpfer für die Opera buffa, und seine Abhandlung „De la liberté de la musique" beruhte ganz auf Rousseau's „Lettre sur la musique française". Mit seinen „Élémens de musique théorique et pratique selon les principes de M. Rameau" erwarb sich d'Alembert 1752 ein grosses Verdienst, aber ohne Rousseau's Artikel für die „Encyclopédie", die er seit 1750 in seinen Händen hatte, würde er ausser Stande gewesen sein, Rameau's System zu begreifen und so lichtvoll wie knapp darzustellen. Die „Élémens" erlebten 1762 eine zweite Auflage, und schon beschäftigte sich der Verfasser mit dem Gedanken an eine dritte, als er 1764 hörte, dass Rousseau's Manuscript zum „Dictionnaire de musique" für den Pariser Verleger unterweges wäre. Obgleich er vollständig mit dem Einsiedler von Motiers zerfallen war, so erbot er sich doch sehr einschmeichelnd und sehr aufdringlich zur Correctur der Druckbogen, die ihm so nützlich für sein Werk sein konnten. Jean-Jacques verbat sich in einem Briefe an den Verleger diese selbstsüchtige Unterstützung auf das Entschiedenste [1]) und d'Alembert musste sich damit begnügen, die Ausgabe seiner „Élémens" von 1772 nach dem 1767 gedruckten „Dictionnaire de musique" ohne Quellenangabe zu verbessern und zu bereichern. Als ihm dies in Schriften Rousseau's, die erst nach dessem Tode erschienen, öffentlich vorgerückt wurde [2]), so hatte er die Stirn, sich durch die Erklärung zu rechtfertigen, dass die neue Auflage seiner „Élémens" 1762, d. h. fünf Jahre vor dem „Dictionnaire" publiciert

[1]) Originalcorrespondenz Rousseau's mit dem Verleger Guy in der Bibl. zu Neuchâtel. — Oeuvres. XI. 138.

[2]) Oeuvres. XII. 225. IX. 47 Note. 114 Note. Vergl. VI. 326. XI. 117. 172. 292. 305. 306 Note.

worden wäre, bis ihn Madame de la Tour de Franqueville zu seiner Beschämung an die neueste Auflage von 1772 erinnerte[1]).

Die bitterste Feindschaft, die es giebt, wächst auf dem Boden einer zerstörten Freundschaft, und Rousseau hielt die d'Alembert und Genossen zu Allem fähig, weil er überzeugt war, dass die Menschen zwar zuweilen das Unrecht verzeihen, das sie erleiden, aber niemals dasjenige, das sie thun. Ihre Angriffe auf seinen Character wollte er vor der Nachwelt durch die „Confessions" zu Schanden machen, während seine ächten und unentstellten Werke für seinen Geist zeugen sollten. Aber gelegentlich, und besonders als Musiker gefiel es ihm noch in den letzten Lebensjahren, sein überlegenes Wissen und Urtheil zu bekunden. Einer neuen Erscheinung wie Gluck gegenüber trat die Rathlosigkeit des Holbach'schen Kreises, der Encyclopädisten und ihres Anhanges in der Presse und in den Salons sehr oft und sehr auffallend hervor. „Sie konnten keine Musik machen, erklärte Rousseau, und so schwatzten sie darüber in schönen Phrasen und stellten gelehrte Speculationen auf, womit sie höchstens das Staunen der unwissenden Menge erregten." Dagegen beschränkte er sich nun jetzt wie früher „auf das der Praxis zugehörige Gebiet, welches den Orakeln der Schöngeister unzugänglich bleibt, dessen Studium jedoch einzig und allein wirklich für die Fortschritte der Kunst von Nutzen ist"[2]). In diesem Sinne schrieb Rousseau 1774 den „Extrait d'une réponse du petit faiseur à son prête-nom" und darauf zwei andere musiktheoretische Abhandlungen. Noch heute finden diese Arbeiten den Beifall der Kenner, und um so mehr bewundere ich wieder den Character des Verfassers, welcher die Selbstverleugnung besass, sie als Manuscripte in seinem Schreibtische zurückzubehalten, aus dem sie erst nach seinem Tode in den Druck gekommen sind.

Der „Extrait" behandelt die berühmte Stelle im Anfange des zweiten Actes von Gluck's „Orfeo ed Euridice". Die Scene stellt die Unterwelt dar. An ihren Pforten erscheint Orpheus, aber die Furien wehren ihm den Eingang. Sie zu besänftigen und zu gewinnen, öffnet der Held seine Lippen. Empfindungsvoll, weich und rührend erklingt sein Flehen. Der Chor der Unholde, vom vollen Orchester begleitet,

---

[1]) La vertu vengée par l'amitié, ou Recueil de lettres sur J.-J. Rousseau, par Mad. de la Tour de Franqueville. Handschrift der Bibl. in Neuchâtel. Die Briefe wurden grossen Theiles schon einzeln gedruckt und dann gesammelt wiederholt herausgegeben.

[2]) Oeuvres. VI. 217.

lässt ein herbes „Nein" (no) ertönen und wiederholt den grausigen Ruf, so oft Orpheus seine ergreifende Bitte wiederholt. „Das ist jener unsterbliche Moment, sagt Marx, der seit einem Jahrhundert dramatischen Lebens nicht wieder seines Gleichen, sondern nur ein Mal in Beethoven einen Nachhall gefunden hat"[1]). Von den Zeitgenossen Gluck's war Rousseau der erste und vielleicht der einzige, der ihn ganz zu verstehen und zu würdigen wusste. „Dieses „Nein" der Furien, sagt er im „Extrait", das als einzige Antwort wie ein gewaltiger Schlag immer wieder und wieder erfolgt, ist in seiner Art eine der erhabensten Inspirationen, die ich kenne, und wenn sie ursprünglich dem Dichter gehört, so hat sie der Componist in einer Weise verwerthet, dass sie ganz sein Eigenthum geworden ist."

Gluck bedient sich hier für seinen Zweck einer enharmonischen Verwechselung*). „Aus ein und demselben musikalischen Ausdrucke (trait), ja aus ein und demselben Accorde weiss dieser grosse Künstler zwei ganz entgegengesetzte Wirkungen zu erzielen: die hinreissende Lieblichkeit von Orpheus' Gesange und den abschreckenden Schrei der Furien. Wie machte er das?"

„Die betreffende Stelle steht in Es-Dur und ist . . . so wenig moduliert, dass der Eindruck der Haupttonart auch nicht einen Augenblick verwischt wird" . . . Jenes „Nein" der Furien, so oft es auch an unser Ohr schlägt, erschallt jedes Mal fremd und unerwartet für uns, „obgleich es nur im Einklange oder in der Octave gesungen wird, ohne die Harmonie zu wechseln. Genau in dem Momente aber, wo wir uns dessen am allerwenigsten versehen, wo Orpheus' Flehen die höchste Innigkeit und lieblichste Weichheit erhält, versteht es der Componist durch den Contrast unser Herz zu zerreissen . . . . . . Warum hat das „Nein" der Furien hier h und nicht ces wie im Basse? Weil dieser neue Ton enharmonisch in den vorhergehenden Accord eintritt, nicht von derselben Tonart ist, sondern einer ihr fremden Tonart angehört. Welcher Tonart nun gehört hier das h an? Der Tonart C-Moll, zu derem Leitton das h wird. Mithin entspringt die rauhe Discordanz des Furienrufes aus der Duplicität der Tonart, die durch diesen Ruf fühlbar wird, wobei jedoch wieder auch die enge Zusammengehörigkeit der beiden Tonarten sehr merklich hervortritt; denn C-Moll . . . ist die verwandte Molltonart von Es-Dur, das hier die

---

[1]) Marx, Gluck und die Oper. I. 295.

*) Vergl. Oeuvres. VII. 100—104.

Haupttonart ist." Aber dieses „enharmonische Wunder", kann eingewendet werden, existiert blos auf dem Papiere und blos für die Augen. Dieser Einwand „würde stichhaltig sein, wenn die temperierte Abstufung der Töne auf der Orgel und dem Klavier mit der akustisch-genauen Abstufung der Scala-Töne übereinstimmte ... Auf dem Klavier ist allerdings das h die Octave von ces; aber wenn man die beiden Töne h und ces mit Rücksicht auf die Tonart, zu welcher jeder von ihnen gehört, intoniert, so intoniert man weder den Einklang noch die Octave in ihrer Genauigkeit. Das h ist als Leitton weiter von ces entfernt und dadurch um eben so viel der Tonica c angenähert, welche das Vorzeichen des Quadrates vor dem h erfordert; das ces dagegen entfernt sich weniger von der Dominante, die es verlässt, an die es erinnert und auf die es zurückfällt. Der Halbton also, den der Bass aufsteigend von B zu ces macht, ist kleiner als derjenige, den die Furien aufsteigend von B zu h machen. Die etwas zu hohe Septime*), die durch diese beiden Töne gebildet wird, überschreitet sogar die Octave, und eben diese Ueberschreitung bewirkt die Discordanz des Furienschreies. Denn die Intonierung des h zwingt die Stimme höher zu gehen als die Octave von ces; es ist aber ganz evident, dass jener Schrei durch das Klavier gar nicht wie durch die Stimme zur Wirkung gelangen kann, weil der Ton des Instrumentes sich nicht in der gleichen Weise modificiert."

Der Componist vermochte seine Absicht nur dadurch zu erreichen, dass er „die ganze Stelle, zu welcher der besprochene Satz gehört, in Dur schrieb. Hätte er sie in Moll geschrieben, so würde Orpheus' Gesang ohne Kraft und Wirkung sein, würde der Einsatz der Furien auf h sich als unmöglich erwiesen haben, und sich nichts Enharmonisches in dem Satze finden. Ein Franzose würde allerdings die Stelle in Moll gesetzt haben; ohne Zweifel hätte er dann andere Schönheiten anbringen können, aber sicherlich keine einzige, die so einfach und so werthvoll wie diese war ... Grosse Wirkungen solcher Art erfindet nur das Genie, das selten ist; sie zu fühlen, bedarf es einer Fähigkeit des Empfindens, die vielen Leuten abgeht, und um sie sachgemäss zu erklären, muss man die Tonkunst wohl studiert und reiflich durchdacht haben"**).

---

*) Vergl. Oeuvres. VII. 264.

**) Bei dem Bemühen, Rousseau's „Extrait d'une réponse" genau zu würdigen und den Inhalt desselben dem heutigen Leser kurz und verständlich wie-

Ein Mensch von Kenntniss und Einsicht, meinte Rousseau, würde die besprochene enharmonische Stelle in Gluck's „Orphée“ mit Hilfe seines Dictionnaire-Artikels „Enharmonique“ ganz allein verstanden haben. Indem er aber gelegentlich von der bestehenden Theorie der Berechnung der Intervalle sprach, so verhiess er seinen Lesern eine Schrift, worin er dieselbe als widersinnig erweisen und dafür eine natürlichere aufstellen würde. Leider ist eine Schrift des Genfer Philosophen über die Theorie zur Berechnung der Intervalle nie zum Vorschein gekommen. Sollten ihn irgendwelche Umstände an der Abfassung derselben verhindert haben? In seinem handschriftlichen Nachlasse habe ich vergebens nach einer Spur davon gesucht.

Wenn wir Corancez Glauben beimessen könnten, so war er es, zu welchem Rousseau einmal sagte: „Was ich bei Gluck vorzüglich schön und ausserordentlich finde, sind nicht sowohl die hervorragenden Schönheiten, wovon seine Werke voll sind, als vielmehr seine weise Mässigung und Enthaltsamkeit. In Hinsicht auf das, was man das Gefühl des Schicklichen in der Kunst nennt, kenne ich nichts Vollkommeneres als die Scene des Orpheus in den elysäischen Gefilden. Durchgehends begegnet man da dem Genusse eines reinen und stillen Glückes, mit solcher Gleichmässigkeit im Ausdrucke dargestellt, dass weder der Gesang noch die Tanzmelodie das bestimmte Maass dieses Genusses je überschreiten.“ Corancez versäumte nicht, diesen Ausspruch des Philosophen dem Ritter Gluck mitzutheilen. „Ich richtete mich, erklärte dieser darauf, blos nach der Schilderung, welche Eurydice vom Aufenthalte der Seligen macht:

„Rien ici m'enflamme
l'âme,
Une douce ivresse
laisse
Un calme heureux dans tous les sens.“

„Das Glück der Gerechten, fügte Gluck hinzu, muss vornehmlich in der Continuität und folglich in seiner Gleichmässigkeit bestehen; darum kann hierbei von dem, was wir Vergnügen (plaisir) nennen, nicht die Rede sein; denn das Vergnügen ist einer Mannigfaltigkeit

derzugeben, hat mich ein Freund, der hier nicht genannt sein will, auf das Förderlichste unterstützt. Aber ich danke dem kenntnissreichen und feinsinnigen Manne noch weit mehr. Er begleitete meine Arbeit während des Druckes von Anfang bis zu Ende mit thätiger Theilnahme und nützte mir dabei durch viele und mannigfaltige Belehrungen.

von Graden fähig; übrigens stumpft es ab und erzeugt auf die Dauer Uebersättigung" [1]).

Dieselben Ansichten hat Rousseau sehr oft und namentlich im „Émile" ausgesprochen [2]), und er musste das Wesen und die Werke eines Mannes immer lieber gewinnen, der als Philosoph und als Künstler so innig mit ihm übereinstimmte. Als ihn jemand nach der ersten Vorstellung von Floquet's Oper „Azolan" um sein Urtheil befragte, sang er ihm als Antwort nur den Vers aus dem „Orphée" des Deutschen Meisters vor:

„J'ai perdu mon Euridice" [3]).

Nachdem Gluck den „Orfeo" für die Franzosen bearbeitet hatte, dachte er auch an eine gleiche Umgestaltung der „Alceste". Er kam während des Winterhalbjahres 1774/1775 mit der Italienischen Partitur der Oper zu Rousseau und bat denselben, ihm seine Gedanken darüber niederzuschreiben. Bescheiden lehnte der Philosoph die Ehre ab; eine kritische Würdigung des Stückes gienge zu weit über seine Kräfte, vollends gar bei dem Schwächezustande, in dem sich sein Gedächtniss und alle seine Fähigkeiten seit mehreren Jahren befänden. Ueberdies würde die Arbeit wie ermüdend für ihn, so unnütz für Gluck sein. Aber der Componist bedrängte Rousseau, bis dieser seinem Wunsche nachgab, und so entstanden die „Observations sur l'Alceste italien de M. le chevalier Gluck". „Alle meine Bemerkungen, erklärte dann der Verfasser, können falsch und schlecht begründet sein; und weit davon entfernt, sie als Regeln hinzustellen, unterwarf ich sie Gluck's Urtheil, ohne sie irgendwie vertheidigen zu wollen; aber wenn ich mich auch bei allen getäuscht haben sollte, als eine unumstössliche Thatsache wird immerfort das Zeugniss gelten, welches sie Herrn Gluck für meine Rücksicht auf seine Wünsche und für meine Hochschätzung seiner Werke ablegen" [4]).

Niemand hat den Beruf zum Kritiker, der nicht die seltene Fähigkeit besitzt, gleichsam aus sich herauszugehen und jedes Werk von

---

[1]) Journal de Paris, No. 231. S. 998. lundi 18 août 1788. Angeführt bei Marx, Gluck. I. 323. 324 Anm. und bei Desnoiresterres, Gluck et Piccinni S. 112.

[2]) Oeuvres. II. 46 u. s. w. — Vergl. Lettre inédite de J.-J. Rousseau à lady Cécile Hobart. A Monquin, le 28 mars 1770 mitgetheilt von R. Chantelauze in Le Livre, 5e année. IIe livraison No. 50 (Le dernier amour de J.-J. Rousseau). Der Brief ist ächt, aber die Erklärung des Herausgebers ist unrichtig.

[3]) La Harpe, Correspondance littéraire. I. 25. le 1 décembre 1774.

[4]) Oeuvres. VI. 221. 222.

dem Standpunkte und nach der Absicht seines Verfassers zu würdigen. Rousseau erklärte obendrein, dass nur das Genie dem Genie gerecht werden könnte, dass wir im Stande sein müssten, selber zu schaffen, wo wir die Schöpfungen Anderer empfinden, verstehen und beurtheilen wollten. Hiermit erhob er sich zu dem Begriffe der productiven Kritik, von der seitdem sehr Viele gesprochen haben, und die zu üben doch stets der Vorzug sehr weniger Geister sein wird. Der Genfer Philosoph übte sie auf so vielen Gebieten und so vollendet, wie das vor und nach ihm kein Anderer gethan hat. Noch als Greis und heimgesucht von Krankheit, bewies er die wunderbare Gabe in den „Bemerkungen zu Gluck's Alceste".

Den Intentionen des Componisten entsprechend und zugleich seinen eigenen Anlagen und Neigungen gemäss, äusserte sich Rousseau nicht nur über die Musik sondern auch über den Text der Oper. Metastasio empfand es schmerzlich, dass er am Ende seiner Laufbahn dem Dichter Calzabigi nachgesetzt wurde, dessem „Orfeo", wie er bitter sagte, nur noch das letzte Gericht fehlte, um die vier letzten Dinge sammt und sonders zu enthalten[1]). Für den Genfer Philosophen hörte Metastasio nie auf, der grösste Librettist zu sein; aber jeder Zeit gerecht, hatte er für den „Orfeo" keinen Tadel und an einer Stelle sogar besonderes Lob. Desto strenger gieng er mit der „Alceste" in's Gericht; und wenn er den Componisten lobte, die Schönheiten des Dichters im „Orfeo" verwerthet zu haben, so tadelte er ihn jetzt, dass er für dessen Mängel in der „Alceste" keine Abhilfe in seiner Kunst gesucht hätte.

In der Gesammtanlage der Oper „Alceste", bemerkt Rousseau, liegt eine Art Widersinn, weil der erste Act musikalisch die grösste, und der letzte Act die geringste Kraft hat, was der beim Drama geforderten Steigerung durchaus entgegensteht. Der Fehler liegt zwar mehr am Dichter als am Musiker, aber auch dieser ist nicht ganz frei von Schuld. Keine Oper beschränkt sich auf den Ausdruck so weniger Leidenschaften, wie „Alceste", in der sich Alles ausschliesslich um Trauer und Schreck dreht. Das Interesse steigert sich hier nicht, sondern wird immer flauer und matter bis zur entscheidenden Lösung, die selbst bei Euripides in Folge ihrer Simplicität frostig, platt und fast lächerlich ist. Calzabigi erfand zwar das Fest im zweiten Acte, aber er wusste es weder wahrscheinlich und bedeutsam zu machen, noch auch nur schicklich anzubringen; sonst hielt er sich durchweg zu eng an sein

[1]) Spazier, Grétry's Versuche über die Musik. 295.

einförmiges Griechisches Vorbild und bot daher dem Componisten zu wenig Stoff für musikalische Characteristik. „Um jenes Fest besser einzurahmen und es gerade bei seiner Heiterkeit rührend und herzergreifend zu machen", gab Rousseau in der mündlichen Besprechung eine Idee an, die Gluck für seine Französische „Alceste" verwerthete[1]). Calzabigi, bemerkte der Kritiker ferner, „hätte Alceste im zweiten Acte sterben lassen und den dritten ganz dazu verwenden sollen, ihre Wiederbelebung durch ein neues Interesse vorzubereiten, was einen ebenso wunderbaren und überraschenden Theatercoup abgeben konnte, als jetzt diese frostige Rückkehr albern ist". Wenn aber der Dichter seinen Gegenstand von Stufe zu Stufe spannender und packender zu gestalten, nicht das Talent besass, so musste der Musiker hier für ihn eintreten[2]). Gluck that dies nicht. Er erschöpfte von vornherein alle seine Mittel, so dass auch der Zuhörer schon nach den zwei ersten Scenen des zweiten Actes die Kraft für Aufmerksamkeit und Theilnahme verloren hat, und von dem ganz schwachen Schlussacte keine neue Anregung empfangen kann. Unumwunden trägt Jean-Jacques seine Einwendung vor. „Herr Gluck, fügt er verbindlich hinzu, wird bald merken, dass sie einzig und allein unter allen Componisten Europas für ihn gemacht ist." Um zu zeigen, auf welche Weise die „Alceste" dramatischer d. h. mit immer wachsendem musikalischem Effecte behandelt werden konnte, wird über den Accent, die Harmonie und den Rhythmus gehandelt: denn auf diesen drei Dingen beruhen die Effecte der dramatischen Tonkunst.

Den Accent erhält der Componist vom Dichter, d. h. von der Sprache, in welcher das Libretto geschrieben ist, und er muss ihn hinnehmen, wie er ist, ohne den geringsten Einfluss darauf üben zu können. Also desto schlimmer für ihn, wenn er es mit der Französischen Sprache zu thun hat, „die jedes Accentes beraubt, für die Musik und insbesondere für das Recitativ durchaus ungeeignet ist"[3]).

Zum Glück hat der Musiker im Reiche der Harmonie und des Rhythmus freie Hand zu Modificationen. Auf Kosten der Wahrheit des Ausdruckes darf er selbst zuweilen das Vergnügen des Ohres voranstellen. Durch den Reiz der Melodie dringt die Musik in's Herz und viel tiefer und ergreifender, als das der Accent der gesprochenen Declamation vermag. „In allen Opern und namentlich in denen

---

[1]) Oeuvres. VI. 222 Note.

[2]) Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. S. 63 u. s. w.

[3]) Oeuvres. VI. 226.

Gluck's giebt es tausend Stellen, bei welchen uns die Musik zu Thränen rührt, und welche ohne sie, auch noch so gut declamiert, eine geringe oder gar keine Erregung verursachen würden."

„Ich unterscheide, erklärt Rousseau, drei Arten Harmonie: die diatonische, welche die einfachste und vielleicht die einzig natürliche ist, die chromatische, die in continuierlichen Tonveränderungen nach den fundamentalen Successionen von Quinten besteht, und endlich die von mir sogenannte pathetische Harmonie, die in übermässigen und verminderten Accord-Verschlingungen besteht, zu deren Gunsten man Tonarten durchläuft, die wenig Analogie unter sich haben: man afficiert das Ohr mit schneidenden Intervallen und die Seele mit rapiden und lebhaften Vorstellungen, die sie in Verwirrung zu setzen fähig sind." Die diatonische Harmonie ist den beiden anderen unerlässlich und ebenso dient die chromatische der pathetischen, welche begreiflich genug der stärksten Effecte fähig ist. „Durch die geschickte Anwendung dieser drei Harmonien also kann der Musiker die gleichartigen Empfindungen steigern und verstärken, welche der Dichter zu lange auf derselben Stufe der Energie festhielt."

Ich unterbreche hier einen Augenblick den Verfasser der „Bemerkungen". Er schrieb etwa ein Jahr nach ihnen folgende Stelle in „Rousseau juge de Jean-Jacques": „Er, nämlich Jean-Jacques, hat in der Harmonie eine Entdeckung gemacht, die auch nur mitzutheilen ihm nicht beliebt, da er von vornherein sicher ist, dass man sie verschmähen wird, oder dass sie ihm nur, wie der „Devin du village" die Verdächtigung zuziehen wird, sich fremdes Gut anzueignen"[1]. Nun besitzt die Familie Girardin ein Manuscript in Octav mit der Aufschrift „Antonio Sacchini" und mit der Randbemerkung oben am Titelblatte: „Musique notée à la grecque et en chiffres parmi laquelle on trouvera un tableau du nouveau genre d'harmonie que j'appelle genre harmonique". Man würde sich hiernach beeilen, den Bericht über die harmonische Entdeckung zu suchen, den Rousseau seinen Zeitgenossen vorenthielt. Aber ein Zusatz unter jener Angabe beraubt uns der eben erweckten Hoffnung: „J'en ai, heisst es, depuis rétiré ce tableau pour l'envoyer à M. Burney." Nach dem Datum des Briefes an letzteren hat Rousseau seine Darstellung der pathetischen Harmonie am 23. April 1776 aus dem oben genannten Hefte herausgenommen[2].

[1]) Oeuvres. IX. 244. Ebendort S. 240 gebraucht Rousseau auch den Ausdruck „Harmonie pathétique".

[2]) Oeuvres. VI. 221.

Auf die Entdeckung derselben scheint er Frühling 1774 in Folge der Reflexionen gekommen zu sein, zu denen ihn die besprochene Stelle in Gluck's „Orfeo“ veranlasste.

In den „Observations“ entwickelt der Kritiker nach der Harmonie seine Ansichten über die Melodie und die Instrumentalbegleitung, über den Rhythmus, besonders im Unterschiede vom Tactmaasse, und über die verschiedenen Arten des Recitativs. „Die Harmonie, heisst es zum Schlusse der allgemeinen Betrachtungen, kann an und für sich nur zum Ohre sprechen und ahmt nichts nach .... Durch die Accente der Melodie, durch die Cadenz des Rhythmus ahmt die Musik die Inflexionen nach, welche die Leidenschaften der menschlichen Stimme verleihen, kann sie bis in's Herz dringen und dasselbe erregen“ ... Aber die Französische Musik Rameau's und seiner Schule hat das noch nicht begriffen; darum sind ihre Werke langweilig und fade. .. „Herr Gluck weiss besser als ich, dass der Rhythmus ohne Harmonie viel mächtiger auf die Seele wirkt als die Harmonie ohne Rhythmus, er, der mit einer nach meiner Meinung etwas monotonen Harmonie nicht verfehlt, so grosse Bewegungen hervorzubringen, weil er alle Reize des Tactmaasses und der Quantität empfindet, und weil er sie mit grosser Kunst in's Spiel setzt. Aber ich ermahne ihn, sich nicht allzu sehr der Declamation hinzugeben und immer zu bedenken, dass es einer der Fehler der rein declamatorischen Musik ist, einen Theil der Hilfsmittel des Rhythmus zu verlieren, dessen grösste Macht in den Melodien hervortritt“ ...

Auf die Einzelheiten der Oper „Alceste“ übergehend, tadelt der Kritiker die überladene, verwirrte und fehlerhaft gedruckte Italienische Partitur, die 1769 in Wien erschienen war, und die neuerdings wieder Hector Berlioz fast ebenso schlecht gefunden hat wie die spätere Französische[1]). Die Ouverture, sagt Rousseau, ist schön und einfach in der Anordnung sowie gut und regelrecht gezeichnet. Aber vollständig, bis auf wenige Stellen in Moll gesetzt, wirkt sie nicht anregend genug auf den Hörer und nimmt ein Hauptmotiv aus dem Stücke selbst vorweg, das sich hier nur allzu sehr und allzu lange breit macht. Daher schlägt Rousseau vor, zwei Theile daraus zu bilden und beide in einer wirksameren Art zu harmonisieren; der erste schildert das Glück der Regierung und der Ehe Admet's, und der zweite

---

[1]) Hector Berlioz, A travers chants. 1862. 201. 202. Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. S. 54.

die Beunruhigung des Volkes über die Krankheit seines Herrschers, womit denn natürlich genug die Verkündigung des Heroldes beim Anfange der Oper eingeleitet wird.

Nach den zwei Worten, die dem „Udite“ des Heroldes folgen, will Rousseau die Begleitung bis Ende des Recitativs aufhören lassen. In dem Chore, der sich anschliesst, tadelt er das Eindringen zu pathetischer Ausdrucksweisen und darauf das Spiel mit dem Worte „tuôno“ (Seite 14 der Partitur). Trotz seiner Fülle an Ausdrücken des Schmerzes ist der Chor auf Seite 22 zu pathetisch, aber der Wechsel der Halbchöre zur Rechten und Linken sowie die Responsorien der verschiedenen Instrumente müssen auf dem Theater eine gute Wirkung thun.

Das Recitativ der Alceste (S. 24) ist ein Muster-Beispiel von rührender und lieblicher Modulation, ohne, ausser am Schlusse, bis zum Pathetischen zu gehen. Herr Gluck erreicht diese schönen Effecte durch Umkehrung einer ganz einfachen Harmonie; er würde der Meister gewesen sein, auf derselben Bahn sich zu halten, ohne matt und frostig zu werden, aber man gewahrt an dem begleiteten Recitativ „Nume eterno“ (S. 52), dass er nicht versäumt, einen anderen Flug zu nehmen . . Es ist entfernt nicht so einfach in der Technik wie z. B. gewisse Stellen S. 39 und S. 43.

Die unglücksbange Psalmodie „E vuoi morire, o misera“ ist von einer erhabenen Einfalt . . Aber dieselbe Tenuta wiederholt sich auf dieselbe Art in „Altro non puoi raccogliere“. Das ist frostig, fast platt. Die Stimme hebt sich naturgemäss, wenn man wiederholt ein und dieselbe Sache Jemand sagt*). Die Psalmodie hätte also das zweite Mal auf bémol gehoben, vielleicht durchaus variiert werden können. Wenn der Kritiker eine Passage (Tact 8 und 10) als regelwidrig anmerkte und sie deswegen doch nicht missbilligte, so traf er die ausgesprochene Absicht des Componisten.

Der Chor „Fuggiamo“ durfte keine überstürzende Flucht wie vor dem Feinde sein; der Sinn der Dichtung erforderte vielmehr, dass der Componist eine Flucht der Niedergeschlagenheit schilderte, die mit Scham und Heimlichkeit geschieht.

Nach diesem Chor hätte Rousseau vorgezogen, das ganze Orchester schweigen und das Recitativ „Ove son“ nur mit einfachem Basse be-

---

*) Gluck hat einmal die entgegengesetzte Ansicht verfochten. Siehe Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. S. 103.

gleiten zu lassen, dagegen würde er nach den Worten „V'è chi t'ama a tal segno“ ein obligates Recitativ mit allem Glanz und Adel der Instrumentalbegleitung angewendet haben, um würdig den Entschluss Alceste's anzukündigen und den Zuhörer zu befähigen, die ganze Energie der Worte „Ah! vi son io“ zu fühlen. Die folgende Arie „Ombre, Larve“ hätte in zwei contrastierenden Bewegungsarten behandelt werden müssen, in einem düstern schrecklichen Allegro bis „Non voglio pietà“ und in einem Adagio oder Largo voll sanfter Trauer auf den Text „Se vi tolgo l'amato consorte“. „Herr Gluck, sagt Rousseau, der das Rondo nicht liebt, . . würde hier den glücklichsten Platz für ein solches gehabt haben, indem er aus dem Reste des Monologes den zweiten Theil der Arie machte und das Allegro nur zum Schlusse wieder aufnahm.“

In der sonst sehr schönen Arie „Eterni Dei“ hätte man zur Variierung des Ausdruckes nicht drei, sondern besser blos zwei verschiedene Tactmaasse anwenden, ja am allerbesten ein und dasselbe beibehalten sollen. Denn die Contrastierungen sind schöner und packender, wenn sie blos durch Combinationen der Notenwerthe und der Quantität bewirkt werden.

Die Arie „Io non chiedo“ . . hat eine ausgezeichnete Melodie wie fast alle Arien bei diesem Componisten. Wenn aber in der vorigen die Einheit durch den Wechsel des Tactmaasses gestört wurde, „so hört hier die Einheit der Zeichnung, des Gemäldes, des Characters ganz auf, weil wir nicht eine einzige Arie, sondern eine Folge von Arien erhalten, weil hier sogar, nicht zur Contrastierung ein und desselben Motives, sondern um nacheinander durch verschiedene Melodien zu gehen, das Tactmaass oft geändert wird. Der Componist fühlt das selbst, aber das Band, womit er die Theile verknüpfen will, reicht nicht aus“. — Wir wissen, welchen Werth Jean-Jacques auf seine Entdeckung der Einheit der Melodie legte. Und so klagt er auch noch 1776 im Briefe an Burney, dass man ihn nicht verstanden, nicht nachgefolgt, vielleicht nicht einmal gelesen habe. „Die moderne Musik entfernt sich täglich mehr von diesem Principe, bis sie endlich zu einem solchen Charivari ausartet, dass sie den Ohren unausstehlich wird, und die Musiker dann mit Gewalt zurückgeführt werden zu diesem verachteten Principe und zum Pfade der Natur“ [1]).

Das letzte Tactmaass in der Arienfolge „Io non chiedo“ auf

---

[1]) Oeuvres. VI. 220. 221.

S. 27 ist für den Accent des Textes sehr schwach, und hier gestattet sich denn der Philosoph die Notierung einer Passage hinzuschreiben, wodurch dieselbe nach seiner Meinung mehr belebt würde.

Der darauf folgende Chor der Priester Apollo's ist zu schön für diese Stelle: der Componist benimmt sich die Möglichkeit der Steigerung*). Das Recitativ des Oberpriesters (S. 55) ist ein köstliches Probestück für den Effect des obligaten Recitativs. Aber die Ankündigung müsste mehr glänzend als schaurig sein, denn Apollo ist nicht Jupiter. Uebrigens sollte der jugendliche Blondkopf Apollo nicht Bass singen, sondern Tenor.

Der ganze Chor „Dilegua il nero turbine“ würde als Rondo besser sein. Der Oberpriester müsste die vier Verse singen, und diese müssten dann sämmtlich vom Chor wiederholt werden; ebenso hätte der Oberpriester die vier Verse „Sai, che, ramingo ed esule“ allein zu singen, aber dann der Chor nicht diese, sondern „Dilegua u. s. w.“ zu wiederholen.

Ueber die Tänze endlich sowie über die Tanzarien schweigt der Kritiker. „In dem Artikel Opéra (des „Dictionnaire de musique“) habe ich gesagt, was ich über die Ballete denke, welche die Stücke zerschneiden und das fortschreitende Interesse stören; in diesem Punkte habe ich meine Meinung nicht geändert, aber es ist sehr möglich, dass ich mich täusche“ [1]).

Die „Observations“ sind Fragmente geblieben. Ich reihe an sie zunächst noch andere Aeusserungen Rousseau's, die er bei anderen Gelegenheiten niedergeschrieben haben soll. „Gluck sagte oft, es sind seine eigenen Worte, er fange damit zu arbeiten an, dass er erst jeden Act und dann das Ganze des Stückes, welches er in Musik setzen wolle, streng durchdenke, dass er sich darauf in seiner Phantasie in's Parterre versetze und dort componiere; dass er seine Arbeiten, wenn sie so entworfen und die einzelnen Theile genau bestimmt wären, für vollendet ansähe, ohngeachtet noch keine Note niedergeschrieben wäre, dass ihm aber diese Vorbereitung gemeiniglich ein ganzes Jahr und oft eine bedeutende Krankheit koste. — Was nennen dagegen die Meisten Gesänge schreiben!“ —

---

*) Vergl. Gluck über Schönes am unrechten Platze bei Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. 103.

[1]) Die Correspondance secrète vom 28. Januar 1775 stimmt betreffs der Ballete fast wörtlich mit Rousseau überein. Vergl. Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. S. 120. 104 u. s. w. 149.

„Ich bin weit entfernt, denen Recht zu geben, die an Gluck den Gesang vermissen. Gesang ertönt in allen seinen Lauten“ [1]).

„Es fragte Einer Gluck, woher es komme, dass seine Werke ihn, obschon er Musiker wäre, so anzögen, dass ihm jede Störung während der Vorstellung unerträglich wäre, und warum in den Opern vor seiner Zeit ihm alle Gesangstücke einander ähnlich zu sein schienen. Dies kommt daher, antwortete Gluck: ehe ich ein einziges bedeutendes Stück ausarbeite, ist meine Hauptsorge, es dahin zu bringen, dass ich vergesse, ich sei Musiker. Ich vergesse mich selbst, um nur meine Personen zu sehen. Der entgegengesetzte Fehler vergiftet alle Künstler auf's Traurigste. Will der Musiker nur glänzen, so erweckt er Langeweile und Uebersättigung. Die Musikstücke, die einander zu gleichen scheinen, gleichen sich nicht wirklich; ein Musiker wird darinnen sehr wichtige Verschiedenheiten bemerken: aber die Bemerkung bleibt darum doch abschreckend; denn wenn sie den nicht musikalisch gebildeten Zuhörern gleich erscheinen, so sind sie sicher ohne Effect“ [2]).

Nun möchte ich aber doch nicht sagen, dass Rousseau in Gluck den grössten Musiker überhaupt erblickte. Wie er die Italienische Oper ihrem Wesen nach für gut hielt, so war ihm nach wie vor Pergolesi der klassische Componist, der Titian der Tonkunst. Das erfuhr Louis Lefébure, dessen „Nouveau solfège“ von 1780 namentlich durch die Empfehlungen Gossec's, Cambini's und Meon's rasch und allgemein beliebt geworden ist. Angeregt durch eine Oper Laujon's, vornehmlich aber durch Gluck's „Orphée“, den er in Aix hörte, componierte Lefébure einen „Chant pour un choeur de Nymphes“. Nach seiner Vaterstadt Paris 1776 zurückgekehrt, brachte er Rousseau sein Manuscript zu gefälliger Durchsicht. Freundlich gieng der Philosoph dar-

---

[1]) Dieser Satz findet sich 1776 bei Abbé Arnaud, La Soirée perdue à l'Opéra in folgender Form: „Auf die Klage, dass es Gluck an Melodie fehle, sagte Rousseau: ich finde das Gegentheil, die Melodie ertönet ihm aus allen Poren“. (Angeführt bei Marx, Gluck. II. 242.) — Dieselbe Form hat Corancez, Journal de Paris, lundi 18 août 1788. No. 231 S. 998. Er lässt Rousseau ausrufen: „Je trouve que le chant lui sort par tous les pores.“ (Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. S. 113.)

[2]) Bruchstücke aus einem noch ungedruckten eigenhändigen Manuscript u. s. w. in der Leipziger Allgemeinen Musik. Zeitung. 1801. Siehe oben S. 374 Anm. 2. Hier begegnet uns aber wiederum Corancez. Er behauptet, dass Gluck alle diese schönen Dinge zu ihm gesagt habe. Wiederum aber machen seine Formulierungen den Eindruck eines Plagiates. Wenn ihm Gluck so nahe stand, warum nahm er nicht am Streite der Gluckisten und Piccinnisten Antheil? Warum kommt er mit seiner Weisheit erst nach Rousseau's und Gluck's Tode heraus?

auf ein und schrieb auch seine Rathschläge auf eins der Blätter des Manuscriptes. „Vermeiden Sie die moderne Musik, schliessen dieselben, studieren Sie Pergolesi, und wenn Sie ihn ganz auswendig wissen, studieren Sie ihn immer noch, bis Sie nicht mehr nöthig haben, das Componieren zu lernen“ [1]).

Aber es war schon sehr viel, dass Rousseau in Gluck den genialsten und einsichtsvollsten Componisten der Gegenwart erkannte. Die Verbindung der beiden Männer überraschte ihre Zeitgenossen wie die Allianz zweier Grossstaaten, die von Natur und durch die Geschichte eben noch zu Todfeinden bestimmt erschienen. Der Rameauist La Borde schrieb heftig gegen Gluck, aber noch viel heftiger gegen Rousseau. Als Brissard die Vertheidigung der beiden Männer übernahm und einen Brief darüber an ein Journal richtete, vereinte sich die Redaction mit La Borde und änderte das Schriftstück ganz nach ihrem Wohlgefallen; man strich alles aus, was La Borde betraf, ersetzte die Lücke durch Abscheulichkeiten und Gemeinheiten gegen Rousseau und unterzeichnete den Brief mit dem Namen „Chevalier de Villeneuve“. Empört über solche Lüge und Niederträchtigkeit, wendete sich Brissard an eine andere Zeitschrift, an Fréron's (d. J.) „Année littéraire“, und enthüllte hier in einem Artikel den schändlichen Betrug [2]). Dagegen war es ein Beweis für die Achtung vor Rousseau's Talenten, wenn man in ihm den Verfasser der geistreichen „Lettres de l'anonyme de Vaugirard“ entdecken wollte, deren rein sachlicher Gehalt allerdings sehr oft auf seinen Schriften beruhte [3]). Je wüthender die Feinde sich gebehrdeten, desto zufriedener waren die Gluckisten, dass Rousseau der „Bewunderer“ ihres Helden geworden war. „Sie rühmen sich, berichtete Meister schon im April 1774, eine grosse Bekehrung gemacht zu haben. Jean-Jacques ist der eifrigste Parteigänger des neuen Systemes geworden. Mit einer Selbstverleugnung, die bei Frankreich's Philosophen so selten ist, hat er erklärt, dass er sich bis auf diesen Augenblick getäuscht habe,

---

[1]) Oeuvres. XII. 360. — Musset-Pathay, Oeuvres inédites etc. I. 273. — Nebenbei gesagt, characterisierte auch Calzabigi, der Librettist Gluck's, noch 1784 Pergolesi und Leo als die für immer klassischen Tonsetzer. (Desnoiresterres Gluck et Piccinni. 355. 356.)

[2]) Unter den Handschriften in Neuchâtel befinden sich zwei Quartblätter betitelt „Éclaircissement“, worin die Notizen über La Borde u. s. w. aus den betreffenden Journalen u. s. w. zusammengestellt sind. Von wem und für wen dies geschah, weiss ich nicht. Wahrscheinlich für Madame Franqueville.

[3]) Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. S. 154.

dass jetzt alle seine Weisheit durch die Oper Gluck's über den Haufen geworfen würde, und dass er heute ganz überzeugt wäre, die Französische Sprache eignete sich so gut wie jede andere für kräftige, rührende und gefühlvolle Musik"[1]). Es fiel ihm gar nicht ein. Eben so wenig als nur je in seinem Leben glaubte er jetzt an die Möglichkeit einer internationalen Musik und an die Möglichkeit einer guten nationalen Musik der Franzosen.

Wenn sich Gluck auf eine Stelle des „Dictionnaire" stützte, als er die Absicht aussprach, in Gemeinschaft mit Rousseau eine Oper für alle Völker zu schaffen, so hatte er jene Stelle falsch verstanden. Der Verfasser wollte damit nur sagen, dass ein Musiklexicon die Wissenschaft und die Technik behandelt, welche der Tonkunst aller gebildeten Nationen angehören, und dass es sich besonders mit der Harmonielehre befassen muss, die ihr Princip in der Natur hat und daher ein und dieselbe für die ganze Menschheit ist. Aber mit der Rücksicht, die dem Genie gebührt, gieng Rousseau stillschweigend über das Missverständniss Gluck's hinweg. Es reichte ihm für seinen Zweck hin, wenn er in den „Observations" betonte, dass neben der Harmonie und dem Rhythmus der Accent das dritte Mittel ist, welches der Componist zur Hervorbringung seiner Effecte bedarf, — dass der Accent jedoch nirgends in seiner Gewalt steht, sondern ihm von der Sprache aufgedrungen wird, in der er arbeitet, — und dass die Französische Sprache, jeglichen Accentes entbehrend, ihm eins der drei Hilfsmittel versagt, welche die vollkommene Musik braucht, und welche alle gebildeten Nationen bei einer allgemeinen Musik fordern würden. Auch im Einzelnen bedeutete Rousseau den Componisten der „Alceste" wiederhoft, wie er sich in die Eigenarten der Französischen Sprache zu fügen und somit nicht nur von einer internationalen sondern auch möglichst guten Musik zu entfernen hätte. Zweifelsohne erörterte er zugleich in mündlichen Unterhaltungen die Sache auf das Freundlichste mit dem Deutschen, der dann auch nie wieder auf seinen Plan von 1773 zurückgekommen ist. Aber Französische Musikgelehrte, die sich daran festklammerten und im hochtrabenden Kathedertone die „eine und allgemeine" Musik proclamierten, wurden von Rousseau's bitterem Spotte getroffen. „Die Musik, behauptete er bis zu seinem letzten Athemzuge, ist mit Nothwendigkeit und in ihrem Wesen dem Character jeder Sprache angemessen; ausgenommen sind

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. X. 416.

diejenigen Sprachen, die keinen Accent haben und für sich selber keine Musik haben können. Bei ihnen bedient man sich, so gut es geht, der Musik anderer Idiome und behauptet darauf hin, dass diese fremde, zur Qual unserer Ohren usurpierte Musik Niemandem oder Allen angehört" [1]. Aber „der Italiener braucht Italienische und der Türke Türkische Arien. Jeder wird ausschliesslich von den Accenten afficiert, die ihm vertraut sind; seine Nerven sind dafür nur so weit empfänglich, als sein Geist dieselben dafür disponiert: er muss die Sprache verstehen, die man zu ihm redet, wenn ihn das, was man ihm sagt, bewegen soll" [2]. Der Franzose muss also Französische Musik haben.

Dagegen wurde gleich in der „Lettre sur la musique française" die Möglichkeit zugestanden, die komische Oper Frankreichs wenigstens theilweise der Italienischen nachzugestalten. „Der Franzose, sagt Rousseau, braucht auf der Bühne gar nicht das Naturgemässe und die Illusion, er verlangt Esprit und Gedanken, er verlangt den Zierrath des Geistes, nicht die Wahrheit der Nachahmung, er will (im Theater) nicht aus sich selbst hinausgeführt werden, sondern unterhalten sein." Er hat mehr Bedürfnisse des Verstandes und des Kopfes als der Einbildung und des Herzens. Seine Chansons ohne Empfindung und Melodie, aber voll Witz und Scharfsinn sind für die Operette wie geschaffen. Das Recitativ, das im ernsten Musik-Drama dem Componisten grosse Schwierigkeiten bereitet, macht sich im Singspiele gleichsam von selbst. Denn hier hört die Strenge der Kunstgesetze auf. Dem Narren sitzt jede Kappe recht, und jede Freiheit ist gestattet. Die Operette will nicht weise, sondern spassig sein, nicht rühren, sondern belustigen. An dem Idiom und dem Organ der Franzosen, die so unmusikalisch sind, nimmt sie keinen sonderlichen Anstoss, und die Instrumentalbegleitung lässt sich selbstverständlich dem Italienischen Muster unschwer nachbilden [3]. Und so haben sich die Franzosen in der That als Componisten komischer Opern sehr ausgezeichnet; aber man darf nicht vergessen, dass ihnen Ausländer die Vorbilder lieferten, und dass es von Rousseau, Duni und Grétry bis auf Offenbach Ausländer gewesen sind, welche ihnen den Weg bahnten.

Die ernste Oper Frankreichs, behauptete Rousseau, kann niemals italienisiert werden, und ebensowenig kann sie je eine wirklich natio-

[1] Oeuvres. VI. 220.
[2] Oeuvres. I. 401.
[3] Oeuvres. IV. 172 u. s. w. VI. 198 Note. VII. 24 u. s. w.

nale Gestaltung erlangen, die dem Ohre und Geschmacke der Menschen erträglich wäre. Dem einen wie dem anderen widerstrebt der durchaus unmusikalische Character der Französischen Sprache. Soll nun das geistreiche und kunstliebende Volk auf das reichste und schönste Schauspiel verzichten? Keineswegs. Der Französische Componist, ausser Stande, ganz original zu sein, oder ganz dem Fremden sich anzuschliessen, soll zuerst alle Elemente der Musik, die unabhängig von dem Character der Sprachen und somit international sind, in vollkommener Weise zu seinem Eigenthum machen; was dann die übrigen Elemente der Musik betrifft, so soll er sie in dem ganzen Umfange, in dem es ihm ein gebildeter Geschmack erlaubt, auf dem Boden seines Volkes suchen, und dem Auslande keine anderen entlehnen als diejenigen, die sich mit dem Character seiner Sprache vertragen. Nach diesen Grundsätzen schuf der Genfer Bürger seinen „Devin du village". Aber was er hier seiner Begabung und seinem Können entsprechend, nur für ein anspruchsloses ländliches Gemälde geleistet hatte, das sollten nach seinem Wunsche Andere für grosse und pathetische Scenen leisten. Ganz besonderen Werth legte er auf die Aufnahme des Recitativo obligato in das Französische Musikdrama. Da jedoch die Sprache dabei zu ungefüge erschien, so ersann er die melodramatische Kunstform und verfasste den „Pygmalion". Er liess hier nicht singen, sondern declamieren, Wort und Tonsatz nicht mit einander gehen, sondern abwechselnd auf einander folgen. Indem er nun hierbei an die Composition alle die Forderungen stellte, die das obligate Recitativ zu erfüllen hat, so meinte er, dass das letztere nach Art seines Melodrama auch im eigentlichen Musikdrama angewendet werden, und dass hier der Gesang wie dort die Declamation mit der Instrumentalbegleitung abwechseln könnte. „Welche Schwierigkeiten auch die Sprache bieten mag, sagte der Philosoph, unübersteigbar sind sie nicht; der Verfasser des „Dictionnaire de musique" hat die Französischen Componisten gebeten, neue Versuche anzustellen und in ihre Opern das obligate Recitativ einzuführen, das am rechten Orte gebraucht, die grössten Wirkungen thut" [1]).

Der erste, der dieses Problem löste, war der Deutsche Gluck, der auch nach jeder anderen Seite hin das Rousseau'sche Ideal des Musik-Dramas zuerst zur Erscheinung brachte. Der Abbé Arnaud,

[1]) Oeuvres. VI. 227.

der mit den Schriften des Genfer Bürgers wohl vertraut war, merkte es sogleich, und schilderte dem Publikum ganz vortrefflich die grossen und eigenthümlichen Vorzüge des Componisten der „Iphigénie en Aulide“ [1]. La Harpe und Meister haben ihm damals, Marx hat ihm noch in unserer Zeit reichliches Lob dafür gespendet [2]. Aber es ist unbegreiflich, dass ihn bisher noch niemand als Plagiator entlarvte. Denn der geehrte Abbé, der 1754 die Hauptgedanken einer Jugendschrift aus Rousseau's „Lettre sur la musique française“ entwendete [3], entnahm 1774 seine Bemerkungen über Gluck und namentlich über dessen Recitativ aus Rousseau's „Dictionnaire de musique“. Obendrein verunglimpfte Arnaud nach Brauch seiner Zunftgenossen auch noch die Stätte, an der er sich heimlich bereichert hatte. „Erlauben Sie mir, schrieb er, im Vorbeigehen die Frage zu stellen, ob Sie nicht darüber staunen, dass das reichhaltigste unserer Kunstwörterbücher zugleich auch ohne Seele und Leben ist“ [4].

Die Piccinnisten mochten noch so laut ausposaunen, dass ihr Abgott 1778 durch den „Roland“ und 1781 durch „Iphigénie en Tauride“ das Wunder gethan hätte, die Französische Musik zu italienisieren [5]: die Pariser streuten fast sammt und sonders dem Deutschen Meister ihren Weihrauch. In seinen Werken war das Richtige getroffen worden. Ueberall war, was Rousseau an der „Alceste“ rühmte, dem Genius der Sprache und des Volkes Rechnung getragen und dabei die Italienische Art und Kunst soweit als möglich beibehalten. Rousseau überzeugte, wenn auch nicht die Fréron und Favart, doch Voltaire und alle einsichtigen Franzosen, dass ihre Sprache keine Prosodie besässe. „Gluck hatte, schrieb Goethe 1786, wegen der Zweifelhaftigkeit der Französischen Quantität wirklich Längen und Kürzen nach Belieben verlegt und vorsätzlich ein anderes Sylbenmaass eingeleitet, als das war, dem er nach dem Schlender hätte folgen sollen“ [6]. Wir wissen, dass der Dichter-Componist des „Devin

[1] Abbé Arnaud, Lettre à Madame d'Augny. 1774. — Lettre à Madame de B. —

[2] La Harpe, Gazette de politique et de littérature, 19 avril 1774. — Correspondance etc. par Grimm etc. X. 419. — Marx, Gluck. II. 120.

[3] Abbé Arnaud, Lettre sur la musique à Mr. le comte de Caylus. 1754.

[4] Lettre de M. l'Abbé A** (Arnaud) à Madame D*** (d'Augny) in der Gazette de littérature. 19 avril 1774.

[5] Burney, a general history of music. IV. 619.

[6] Burkhardt, Goethe und der Componist Ph. Chr. Kayser. 34. — Wie geistreich berechnet die scheinbare Willkür Gluck's war, beweist uns ein Beispiel,

du village" ihm darin längst vorausgegangen war. Aber wie dieser einst von Fréron und Compagnie als „Allobroge" verhöhnt wurde, so verhöhnte jetzt Meister den Componisten der „Alceste", „weil er seine tiefen Kenntnisse der Französischen Sprache in Baiern und Böhmen erwerbend, derselben einen ganz urteutonischen und wilden Accent gegeben hätte" [1]). Das Publikum blieb durch derlei Gerede unbeirrt. „Der Ritter Gluck, sagten verächtlich die Piccinnisten, hat alle Hilfsmittel und Schönheiten seiner Kunst dem theatralischen Effecte aufgeopfert, was einer Nation unendlich gefallen muss, die sich vielleicht niemals auf die Melodie verstehen lernt, die aber den ausgesuchtesten Geschmack für alles hat, was mit den dramatischen Schönheiten zusammenhängt" [2]). Der Componist hatte eben nach Rousseau's Vorschrift nicht den Ohrenkitzel vereinzelter Melodien sondern die Gesammtwirkung des Kunstwerkes im Auge gehabt. Grétry erkannte offen an, dass Gluck „mehr als jeder andere den Muth hatte, zu vergessen, dass er Musiker war, um lieber Dichter zu sein"; „seine Opern, sagte er, werden noch lange das Muster des tragischen Stiles sein". Derselbe Musiker zog es für sich freilich vor, „weniger streng dramatisch zu schreiben, durch kunstreiche und gefühlvolle Melodie die Handlung etwas aufzuhalten und über das Schreckliche und Tragische einen lindernden Balsam zu breiten" [3]). Allein von dem Geiste Rousseau's ergriffen, riefen die Franzosen aus: „Wir wollen nichts von der Italienischen Musik wissen, die blos den Sinnen schmeichelt; wir wollen eine Musik, welche die Leidenschaften in ihrer ganzen Energie malt, welche die Seele zerreisst, den Muth erhebt und Bürger und Helden bildet" [4]). Die Piccinnisten erklärten: „Zwei, drei Arien ausgenommen, die Italienisch geformt sind, und einige Recitative, die absolut barbarisch sind, ist Gluck's Musik Französische Musik, so Französisch, als je welche gemacht wurde, aber mit einer Melodie, die weniger Natur, als diejenige Lulli's, und weniger Reinheit, als diejenige Rameau's besitzt" [5]). Auch das Publikum sah in Gluck „nach Lulli und Rameau den dritten Meister der nationalen Tonkunst, aber es pro-

---

das er mit Corancez besprach. (Siehe Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. S. 101 u. s. w.)

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. XI. 234. 456.

[2]) Ebendort. XI. 458.

[3]) Grétry, Mémoires etc. I. 112 u. ö. Vergl. Spazier, Grétry's Versuche über die Musik. 92. 93. 294.

[4]) Correspondance etc. par Grimm etc. XI. 459.

[5]) Ebendort. XI. 458.

clamierte ihn als den Vollender der Oper und seine Schöpfungen als die wirkliche ersehnte Herstellung des Griechischen Musik-Dramas“ [1]), neben denen diejenigen seiner beiden Vorgänger keinen Raum mehr hätten. Wohl füllten die Pariser noch 1778 bei zwölf Mal die Oper, als Rameau's „Castor et Pollux“ gegeben wurde, aber sie verhehlten nicht, wie sehr sie sich dabei langweilten. Den Lullisten versprach die Direction der Akademie der Musik eine Aufführung von Lulli's „Thésée“, aber auch für diesen Meister war jetzt die Zeit vorüber [2]). Der Deutsche Componist schlug in der That nicht nur die Italiener seiner Zeit, sondern auch Lulli und Rameau aus dem Felde. Er bekannte sich 1773 vor ganz Frankreich zu der vernichtenden Kritik, die Rousseau zwanzig Jahre früher an Lulli's „Armide“ geübt hatte, und componierte ganz im Geiste dieser Kritik seine eigene „Armide“. Man vergleiche einfach, was seiner Zeit Reichardt und zuletzt wieder Marx [3]) über den berühmten Monolog „Enfin il est en ma puissance“ beibrachten, und Jeder wird sich sofort überzeugen, dass ihn Gluck nach den Forderungen componierte, die Rousseau in der „Lettre sur la musique française“ gestellt hatte [4]).

Ehe der Deutsche Meister Anfang März 1775 aus Paris auf etwa ein Jahr in seine Heimath zurückgieng, besuchte er noch einmal den Philosophen in der Rue Platrière. Er bat ihn um die Zurückgabe der Italienischen Partitur der „Alceste“, aber ohne ihn zugleich um die früher gewünschten Bemerkungen zu bitten. Wahrscheinlich unterliess er das aus reinem Zartgefühl. Indem er sicher war, dass der Philosoph ihm von selber die Arbeit zustellen würde, wenn sie fertig wäre, scheute er sich anderen Falles, ihn an ein Versprechen zu erinnern, das er doch nur Krankheits halber oder wegen Zeitmangel nicht erfüllt haben würde. In der That waren die „Observations“ noch nicht in's Reine geschrieben und noch lange nicht bis zu Ende geführt. Aber bei seinem unglückseligen Misstrauen vermuthete Rousseau hinter Gluck's Schweigen ich weiss nicht welche Dinge, und sprach in Folge dessen keine Silbe von seiner Arbeit [5]). So schieden die beiden Männer, um sich niemals wieder zu sehen [6]).

---

[1]) Burney, a. a. O. IV. 618.

[2]) Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. S. 244. 246.

[3]) Marx, Gluck. II. 216.

[4]) Oeuvres. VI. 193 u. s. w.

[5]) Oeuvres. VI. 221.

[6]) Was Olivier de Corancez über den Bruch zwischen Rousseau und Gluck

Ihre gegenseitige Achtung und Verehrung dauerten in der Stille fort. Der Philosoph bewahrte sich die Blätter auf, die er für den Componisten geschrieben hatte. Er sagte öfter, dass er Wohlgefallen an dieser Arbeit hätte, und dass er in ihr Stoff zu einem ganzen Buche sähe[1]). In der zweiten Hälfte des Jahres 1776 beschloss er sie an den Englischen Kunstgelehrten Burney zu schicken, der ihm, wie vorher seine Reisenotizen von 1771 und 1773[2]), so jetzt den ersten Band seiner Musikgeschichte zum Geschenk gemacht hatte. Dies letzte Werk, versicherte er den Verfasser, belebte in mir wieder einen Rest von Eifer für eine Kunst, für welche Sie der Ihrige so viel Arbeiten, Opfer an Zeit, Reisen und Unkosten übernehmen liess, und bewegt mich Ihnen dafür meine Dankbarkeit zu beweisen, indem ich mich etwas mit Ihnen über den Lieblingsgegenstand Ihrer Forschungen unterhalte, der Ihren Namen bei den wahren Freunden dieser schönen Kunst unsterblich machen muss.“ Indem man aber Rousseau's Brief weiter liest, bemerkt man bald, dass ihm ausserordentlich viel daran liegt, in Burney's Musikgeschichte richtig gewürdigt zu werden. Noch einmal erläutert er die Erfindung der neuen Notenzeichen, auf die er vor etwa 40 Jahren verfallen war, und führt alles an, was er seitdem gelegentlich zur Vervollkommenung derselben gethan hat. Dann erörtert er in der scheinbar bescheidenen Form von Fragen seine Ansichten über die Griechische Musik, auf denen seine Theorie der modernen Musik beruht. Zuletzt gedenkt er seiner Bemerkungen zur Alceste. Er will ihm das unentzifferbare Brouillon in's Reine schreiben, damit seine „ungeformten Ideen über die lyrische Musik bessere in dem Gelehrten hervorrufen könnten, welche zu Nutz und Frommen der Leute hiernach in dessen Geschichte der modernen Musik erscheinen würden“ .... „Was mir, schliesst er, einiges Vertrauen auf meine Urtheile einflösst ... ist das, dass sie fast alle seitdem durch das Publikum bei der Französischen „Alceste“ bestätigt worden sind, die Herr Gluck dieses Jahr in der Oper gab, und worin er mit Recht soviel als möglich von der Musik seiner Italienischen „Alceste“ beibehielt“[3]).

---

erzählt, ist reine Erfindung (Journal de Paris, No. 251 u. s. w. an VI [1798], besonders abgedruckt mit dem Titel: De J.-J. Rousseau; extrait du Journal de Paris, des Nos. 251 etc. de l'an VI. 8°).

[1]) Les Consolations de ma vie etc. Avis de l'éditeur.

[2]) State of music in France etc. und State of music in Germany etc.

[3]) Oeuvres. VI. 221.

Als Rousseau an die Ordnung und Reinschrift seiner Fragmente über die Oper des Deutschen Componisten herantrat, war es ihm unmöglich, die Blätter zu entziffern. In Folge dessen wurde auch der Brief an Burney nicht abgeschickt. Beinahe wäre er sogar mit den Fragmenten in's Feuer geworfen worden. Aber der greise Philosoph konnte sich von diesem Manuscripte doch nicht trennen. Ein junger Genfer, Pierre Prévost mit Namen, der in einer ihm nahestehenden Familie (Delessert) Hauslehrer war, nahm 1777 die kleine Mühe auf sich, eine sorgfältige Copie anzufertigen, die hernach der Verfasser durchsah und mit eigener Hand corrigierte, so wie er auch die einzelnen Fragmente in eine bestimmte Reihenfolge brachte. Diese Reinschrift blieb in Prévost's Händen, und man sprach auch noch von anderen Manuscripten, die er von dem Genfer Philosophen besässe. Deshalb ersuchten ihn die Herausgeber der Werke Rousseau's um Ueberlassung seiner Schätze. Gleich im September 1778 übersandte er ihnen die „Fragmens d'observations“ mit der Erklärung, dass er sich keine Copie davon gemacht hätte, und dass er keine anderen Manuscripte des grossen Todten besässe. In einem P. S. fügte er hinzu: „Ich habe keine Kenntniss von den Platten (planches) A, B, C, auf welche der Brief an Herrn Burnet (sic) verweist“ [1]).

Nun bemerke ich sofort, dass in dem letzteren, wie er gedruckt worden ist, die Stelle mit der Hindeutung auf die drei Platten nicht zu finden ist. Bildeten sie vielleicht das „Tableau“ der neuen Art der Harmonie, welche Rousseau entdeckte und als die „pathetische“ bezeichnete? In der bereits angeführten handschriftlichen Notiz sagt er ausdrücklich, dass er dies „Tableau“ an Burney geschickt hätte, und dass es bis dahin unter denjenigen seiner Noten lag, welche er „à la grecque et en chiffres“ d. h. mit unseren Zahlzeichen in den Zeilen abwechselnd von links nach rechts und von rechts nach links geschrieben hätte. Auf diese Notierungsart war Rousseau erst spät verfallen; in seinem „Dictionnaire de musique“ gedenkt er ihrer noch nicht, und einzig und allein in dem Briefe an Burney von 1776 entwirft er uns ein Bild von derselben. Hier spricht er auch von der „vielen Musik“, die er in dieser Weise notierte, und wenigstens ein Heft davon ist uns erhalten geblieben. Aber hat er jenes Tableau, das in letzterem war, wirklich an den Englischen Kunstgelehrten ge-

[1]) Prévost à M. Du Peyrou, Paris, Septembre 1778. Originalbrief in der Bibl. zu Neuchâtel.

sendet? In der Musikgeschichte desselben wird es eben so wenig wie die „pathetische Harmonie-Art“ erwähnt. Ich nehme also an, dass Rousseau 1776 das Tableau zu den Papieren legte, die er für Burney bestimmte, und dass es dann mit diesen bei ihm liegen geblieben ist. Gieng es später verloren? Jedenfalls hat es Prévost in der Zeit seiner Bekanntschaft mit dem Verfasser von 1777 bis 1778 nicht zu Gesichte bekommen.

Die Unternehmer der Genfer Ausgabe der Rousseau'schen Werke hielten nicht nur die Bemerkungen zur „Alceste“ sondern auch den Brief an Burney für Fragmente eines Buches und betrachteten letzteren als eine blos litterarische Einleitungsform. Ihre Art der Publication missfiel den Verfassern der Correspondance Grimm. „Wir hatten die Ehre, schrieben sie im August 1781 ihren Deutschen Auftraggebern, Ihnen das „Fragment sur l'Alceste de Gluck“ als Manuscript zu schicken; die Herausgeber aber haben die Gluckinerie gehabt, es zu verstümmeln“ [1]). Jeder Freund der Litteratur wird wünschen, dass diese Blätter noch existieren und wieder aus dem Dunkel hervorgezogen werden. Kein Staatsmann unserer Zeit kann von der Spionage des Reporterthums gieriger umlagert sein, als es einst der arme Rousseau war. Im vorliegenden Falle muss Prévost den Verrath und Raub an ihm begangen haben. Wie unzählige Andere liebte er es in seiner Eitelkeit, zugleich mit dem berühmten Manne und mit dessen berühmten Feinden Verbindungen zu haben. Er stand auch Grimm und dessen Genossen nahe. Die Correspondance berichtet im Julius 1780, dass Rousseau in der Dauphiné die „Histoire de France“ von Mézeray von Anfang bis zu Ende copiert habe, und beruft sich auf „einen seiner vertrauten Freunde“ als auf ihren Gewährsmann [2]). Da nun Prévost dasselbe Geschichtchen auftischt und behauptet, es aus Rousseau's eigenem Munde zu haben [3]), so verräth er sich als jenen „vertrauten Freund“, und von keinem Anderen als von ihm konnte die Redaction der Correspondance die Handschrift der Bemerkungen zur „Alceste“ erhalten haben.

Als das kostbare Fragment in die Oeffentlichkeit gelangte, waren über sieben Jahre seit seinem Entstehen verflossen. Allein das wahrhaft Bedeutende ist auch immer zeitgemäss, und das Unvergängliche

---

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. XIII. 3.

[2]) Ebendort. XII. 409.

[3]) Musset-Pathay, Histoire de la vie etc. de J.-J. Rousseau. II. 269. 270. (Aus den Archives littéraires etc. II. 201.)

hat in jedem Momente jene Actualität, die nur einen flüchtigen Augenblick zu haben, das höchste Begehren der Tagesscribenten ist. Die „Observations sur l'Alceste de Gluck" machten bei ihrem Erscheinen 1781 einen so tiefen und nachhaltigen Eindruck auf die musikalische Welt, dass zwei Jahrzehnte später Karl Spazier in Deutschland sagen konnte: „Der kritische Brief Rousseau's an Burney ist sicher noch in allgemeinem Andenken"[1]). Derselbe Genius, der das Ideal der modernen lyrischen Tragödie zuerst im Geiste schaute, sprach auch über die Verwirklichung, die dasselbe durch Gluck erfuhr, das entscheidende und auf immer giltige Wort.

Capitel 4.

Von Rousseau bis Richard Wagner.

Wie der Textdichter Quinault zu Voltaire's Zeit als Erfinder derjenigen Art der Oper angesehen wurde, die nach Lulli den Namen trug, so hat Gluck selber 1769 und 1773 Raniero de Calzabigi das Hauptverdienst bei der Erfindung seiner Reform des Musik-Dramas zugesprochen. Daher mochte es kommen, dass die gewaltigen Erfolge in Paris durchaus nicht den Deutschen Componisten, aber vollständig den Italienischen Poeten berauschten. Am Ende hielt sich Calzabigi ganz allein für den grossen Mann und schrieb im Junius 1784 an den Redacteur des „Mercure de France" einen Brief, wonach Gluck recht eigentlich unter seinem Dictate Note für Note hingeschrieben hätte. Hatten die Franzosen 1779 seine Weisheit mit wenig Glück und Geschick auf das Studium der Opern Rameau's und Mondonville's zurückgeführt, so konnten sie 1784 seine Anmassung wirklich mit gewuchtigen Schlägen abfertigen[2]). Uns interessiert hier nur die folgende Stelle aus dem Briefe des Italieners. „Vor ungefähr 25 Jahren, erzählt er, d. h. etwa 1759 oder 1760, kam ich auf den Gedanken, dass die einzige Musik, die der dramatischen Dichtung und vornehmlich für den Dialog und die Arien . . . angemessen wäre, diejenige sein müsste, welche sich der natürlichen, lebendigen, energischen De-

---

[1]) Karl Spazier, Grétry's Versuche über die Musik u. s. w. 1800. S. 295.
[2]) Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. 357 u. s. w.

clamation am meisten näherte; dass die Declamation selber nur eine unvollkommene Musik wäre; dass man sie so, wie sie ist, in Musik setzen könnte, falls wir nur in hinreichend grosser Anzahl Zeichen fänden, um so viel Töne, so viel Inflexionen, so viel Effecte (éclats), so viel Anmuth, so viele gleichsam bis in's Unendliche variierte Schattierungen auszudrücken, als man der Stimme beim Declamieren giebt. Die Composition irgendwelcher Verse war also nach meinen Ideen nur eine gelehrtere, kunstvollere, durch die Harmonie der Begleitungen bereicherte Declamation; und ich bildete mir daher ein, dass hierin das ganze Geheimniss läge, um eine für das Drama wohlgeeignete Musik zu schaffen: je mehr die Poesie gedrungen, energisch, leidenschaftlich, rührend und harmoniös ist, desto mehr wird die Composition, die dieselbe gut und nach ihrer wahren Declamation auszudrücken sucht, die wahre Musik dieser Poesie, die Musik par excellence sein“ [1]).

Wenn das die Erfindung war, die Calzabigi um 1759, 1760 gemacht haben wollte, so erinnert sich jeder Leser sofort, dass Rousseau dieselben Gedanken, nur viel vollkommener, schon lange vorher ausgesprochen hatte. Als Dichter-Componist zeigte er den Franzosen durch den „Devin du village“ von 1752, welcher ausserordentlichen Wirkung eine angemessene Vereinigung der Poesie und Musik fähig wäre, und als Theoretiker entwickelte er 1753 in der „Lettre sur la musique française“ die Bedeutung der Sprache für die Tonkunst, der Declamation für den Componisten, wie das niemals vor ihm geschehen war. Dichter und Dichterlinge sahen mit Entzücken ihr Werk zu hohen Ehren kommen, das noch eben von Rameau und allen Tonsetzern mit Geringschätzung behandelt wurde. Marmontel setzte seinen ganzen Stolz darein, der Quinault der neuen Französischen Oper zu werden. In Deutschland, wo eben die Musik und die Poesie ihr klassisches Zeitalter kommen sahen, begrüssten die Dichter die „Lettre sur la musique française“ mit freudiger Anerkennung.

Ramler verkündigte wohl als der erste in der „Vertheidigung der Opern“ die Lehren Rousseau's. Die Oper, sagte er, soll wohlgezeichnete Charactere bringen und voll grosser Affecte sein; sie fordert Einheit der Handlung, des Ortes und der Zeit, gute Schürzung und Lösung des Knotens, eine Action, die das Theater füllt und belebt, und

---

[1]) Lettre de Calzabigi au rédacteur du Mercure, à Naples, le 25 juin 1784. Mercure de France, août 1784. S. 128 u. s. w. Abgedruckt bei Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. S. 351 u. s. w.

keine trockenen Sittensprüche und prosaischen Reden. Alle schönen Künste sind Nachahmerinnen der Natur und reichen sich in der Oper die Hand. Musik, Poesie und Malerei sollen wetteifernd zusammenwirken. Der Gesang ist wohl zulässig, er ahmt Töne nach, er ist die Sprache des Affectes; selbst Wiederholungen sind bei ihm am Platze. Die Instrumente bilden die Ergänzung und den Nachklang der menschlichen Stimme. Die Tänze müssen mit dem Gegenstande zusammenhängen und aus der Handlung hervorgehen, in sich selbst vollkommen und vielbedeutend sein. Der Dichter muss bei der Sprache, den Versen, dem Bau des Ganzen den Musiker und Sänger im Auge haben; er muss zugleich tragischer und lyrischer Dichter sein. Duette und Terzette werden zulässig, wenn sie in der Situation und den Characteren begründet sind. Wirken aber alle Künste in der Oper auf ein Ziel zusammen, so darf auch das Publikum seine Aufmerksamkeit nicht zum Nachtheile des Ganzen blos auf gewisse Einzelheiten lenken [1]).

Der Componist, forderte Wieland mit Rousseau, sollte Sinn und Geist des Dichters treffen; nicht blos auf gelehrte und schulgerechte Musik komme es an; die Musik sollte und könnte die Sprache der Natur und der Leidenschaft sein, damit der Dichter auf ihr wie in seinem Elemente schwimmend emporgetragen, aber nicht ersäuft werde [2]).

Herder pries den Musiker, der seine Kunst in den Dienst der Poesie stellend, „allenthalben auf Fittigen der Empfindung des Dichters schwebt“. Ich muss hier bemerken, dass gerade der Verfasser der „Kritischen Wälder“ sehr viel zur Verbreitung der Ideen Rousseau's in Deutschland beigetragen hat. Denn auf diesen beruht fast durchweg die Aesthetik der Tonkunst, die in der genannten Schrift zu lesen ist [3]). Herder besass ein grosses Talent, die Gedanken Anderer sich anzueignen und wiederzugeben, oder durch Bestreitung und Umkehrung derselben original zu werden. Wem das zweifelhaft erscheint, der muss seine Werke mit denen Lessing's und Kant's, für den vorliegenden Fall insbesondere mit denen Rousseau's vergleichen.

Goethe schwärmte in seiner Jugend für das ideale Zusammenwirken des Dichters und Musikers. Aus den Briefen, die er damals schrieb, entnehmen wir, wie eifrig er auch die musikalischen Bücher

[1]) Marpurg, Historisch-kritische Beyträge. II. 84—92.

[2]) Wieland, Geschichte der Abderiten. Buch II. Capitel 6.

[3]) Herder's Werke. Herausgegeben von Suphan. IV. 52. 94. 106. 118. 179 u. ö. Vergl. IV. 479. XXII. 66 u. s. w.

des Genfer Bürgers studierte und sich hier über Recitativ, Arie, Duett und andere Einzelheiten Belehrung suchte. „Die Tonkunst, sagte er, ist nichts ohne die menschliche Stimme.“ Aber ihrerseits kommt die Sprache erst durch die Musik zur vollen Energie des Ausdruckes, und Goethe erklärte: „Mich erfreut die Delicatesse und Grazie, womit der Componist gleichsam als ein himmlisches Wesen über der irdischen Natur des Dichters schwebt.“ Dem Freunde Kayser übergiebt er einmal ein Libretto „wie einen Sohn oder Zögling, den er eines neuen Herrn Dienste widmet. Es fragt sich nicht mehr, was Vater oder Lehrer aus dem Knaben machen wollen, sondern wozu ihn sein Gebieter bilden will“. „Gehen Sie der Poesie nach, mahnt der Dichter den Componisten, wie ein Waldwasser den Felsrinnen, Ritzen, Vorsprüngen und Abfällen und machen die Caskade erst lebendig.“ Als Kayser in „Scherz, List und Rache“ eine Art von Italienischen Inhalt fand, bat ihn Goethe, demselben „nun auch den Geist zu geben, damit er lebe und wandle“ [1]).

Wer im Dienste Anderer Ausserordentliches schafft, kommt leicht dazu, sich selbstständig zu machen, und wer die Macht hat, einem Anderen die Krone aufzusetzen, schmückt am Ende damit lieber sein eigenes Haupt. Der Versuch, den mit täppischer Hand Calzabigi für die Poesie unternahm, schlug gänzlich fehl. Dagegen kümmerte sich bei den Opern Mozart's kein Mensch mehr um die Librettomacher. Bald fühlte sich die Tonkunst wieder für sich ganz allein genug, und wenn je ein Sterblicher, so war es Beethoven, der ihr das Recht dazu ertheilte. Während man im Theater wieder gleichgiltig gegen den dichterischen Werth des Libretto wurde, gelangte im Concertsaale die reine Instrumentalmusik zu immer grösserer Macht und Gunst. Die Einen behaupten von ihr, dass sie im Stande sei, jede einzelne Empfindung oder Vorstellung klar und bestimmt zu malen, und die Anderen versichern, dass sie ihre himmlische Erhabenheit nur darum offenbare, weil sie zu den genannten Leistungen gar nicht hinabzusinken vermöge, sondern als das absolute Sein über dem Erscheinenden schwebend, vielmehr das Individuelle in das Allgemeine auflöse, das Bedingte zum Unbedingten erhebe und das Vergängliche zum Ewigen verkläre [2]). Vielleicht sind es Philosophen, die sich für diese „abso-

[1]) Burkhardt, Goethe und der Componist Ph. Chr. Kayser. 11—13. 22—25. 30—31. 35.

[2]) Ed. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der

lute Musik", und Leute von Phantasie, die sich für jene „Programmmusik" entscheiden, aber die einen wie die anderen feiern eine Tonkunst, welche sich von der Poesie und dem Gesange befreite. Die Oper, die der Dichtkunst nicht entbehren kann, erniedrigt sie zu ihrer Magd und hat neben dem Schauspiele die Haltung einer vornehmen Dame gegen eine schlichte Bürgersfrau. Den Schlesischen Pfarrer Suckow betrübte das schon 1839. Die Gedanken Rousseau's wurden in ihm wieder lebendig, und je weniger er, wie es scheint, ihren Ursprung ahnte, desto unbefangener und lebhafter war der Ton, womit er sie aussprach. „Ganz gewiss, erklärte er, ist gerade das Theater dazu berufen, die Blüthen aller Künste im schönsten Bunde zu vereinigen. Aber „Einer sei König, Einer der Herrscher" — und dieser Eine ist der dramatische Gedanke, in dessen Dienst allein jede Kunst die Freiheit suchen mag" [1]).

Eine schmeichelhafte Anrede, mit der sich Suckow an Mendelsohn wendete, nahm sich später Robert Schumann still zu Herzen und componierte 1848 Byron's Manfred. Aber schon war auch der hochbegabte Mann erschienen, der, Componist und Theoretiker, Dichter und Denker zumal, auf die Bahn wieder einlenkte, die von Gluck betreten und von Rousseau vorgezeichnet war.

Richard Wagner besitzt nicht wenig von der Universalität des Genfer Bürgers und theilt fast durchaus dessen Gesammtauffassung des Lebens und der Kunst. Wie dieser steht er auf dem Boden der Natur und Freiheit. Mit ihm sieht er im Mitleid das Princip der Ethik, in der Liebe die Erlösung und in einem idealen Communismus die Aufhebung der Selbstsucht. Er ist gegen die Verzerrungen der Cultur und kann selbst übereinstimmend mit Rousseau gegen die Buchdruckerkunst und den Journalismus eifern. Er verwünscht ebenfalls den „sogenannten Fortschritt", um muthig gegen Welle und Woge stromaufwärts zu den lauteren Urquellen zu schwimmen. Auch er redet insbesondere von dem „grauenhaften Inhalte der Französischen Cultur und Civilisation" [2]). Wagner und Rousseau halten sich an das

Aesthetik der Tonkunst. 1854. — Hermann Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. 461—504.

[1]) Byron's Manfred. Einleitung, Uebersetzung und Anmerkungen etc. von Posgaru. S. 50. Vergl. Rudolf Genée in der Gegenwart, 1879. S. 184. 185.

[2]) Wagner's Schriften, 1871 u. s. w. Für das Folgende, wo nur zum Theil wörtlich citiert werden konnte, vergl. besonders I. 137. III. 78. 105. IV. 114. 134. VII. 149. VIII. 23. IX. 69. 242.

Princip der Nationalität, und die Begeisterung beider gehört stets dem ächt und tief Volksthümlichen. Poesie und Musik sind für beide von Anfang an durch Natur und Wesen untrennbar vereint. „Der blosse Ton der Stimme, sagt der Deutsche Meister, nicht etwa erst das articulierte Wort, ist der Ausdruck des Gefühles, kommt vom Herzen und geht zum Herzen. . . . Die menschliche Stimme ist ein bei Weitem schöneres und edleres Tonorgan als jedes Instrument des Orchesters. Sie ist auch das älteste; ihr allein verdankt die Musik ihr Dasein . . . Sie wird am besten durch Blasinstrumente, am schlechtesten durch das Klavier nachgeahmt. Aber alle Instrumente repräsentieren nur die wilden, in das Unendliche hinausschweifenden Urgefühle, die Stimme allein giebt die bestimmte Empfindung unseres Innern und ist jeder individuellen Characteristik fähig.“ Die Tonkunst jedes Volkes ist an seine Sprache gebunden, und wir hörten bereits, wie das Wagner am Italienischen Gesange erläuterte und bewies. Nun ist auch er vor Allem der festen Ueberzeugung, dass die Musik durch die Verbindung mit der Sprache zu ihrer höchsten Macht gelangt, und gleich Rousseau ist er Dichter und Tonsetzer in einer Person. Das Wort, sagt Wagner, entwickelte sich mit der Zeit zum blossen Vernunftzeichen; die Sprache, ihr sinnliches Element verlierend, wird abstract und somit unfähig für jede rhythmisch bestimmte Kundgebung im Verse. Die Sprache aber, die zum reinen Verstande wird, braucht die Instrumentalmusik zum Ausdrucke des Gefühles, der Empfindung, des Unaussprechlichen, und eben darum überweist Richard Wagner, den Theorien Rousseau's entsprechend, dem Orchester ganz neue und gewaltige Aufgaben. Der Contrapunkt, der etwas für sich selbst sein wollte, war nach Wagner's Ausdrucke unfähig, dem Seelenbedürfniss zu entsprechen; er war nur ein künstliches Mitsichselbstspielen der Musik, ein mechanischer Rhythmus der egoistischen Harmonie. Die Harmonie ist eine dem Menschen wahrnehmbare aber nicht begreifliche Naturmacht; sie ist das gebärende Element, die Melodie ist die Individualisierung, die Form der Musik. In diesem Sinne ist ohne die Melodie die Musik auch nicht einmal denkbar. Lieder ohne Worte und absolute Instrumentalmusik sagen blos etwas Allgemeines, nichts Bestimmtes; erst durch die anderen nachahmenden Künste, durch die Malerei und vornehmlich durch die Poesie wird die nachahmende Musik bestimmt. „Beethoven, — heisst es wörtlich bei dem Geistesverwandten Rousseau's, — fühlt die Nothwendigkeit, sich in die Arme des Dichters zu werfen, um den Act der Zeugung der

wahren unfehlbaren, wirklichen und erlösenden Melodie zu vollbringen ..... Aber erst, wo er von dem Inhalte des Gedichtes bis zur dramatischen Unmittelbarkeit gesteigert wird, sehen wir die feinen melodischen Combinationen immer bestimmter aus dem Wortverse des Gedichtes hervorwachsen, so dass der unerhört mannigfaltige Ausdruck seiner Musik gerade nur dem, allerdings höchsten Sinne des Gedichtes und Wortlautes in solcher Unmittelbarkeit entspricht, dass die Musik von dem Gedichte getrennt, uns plötzlich gar nicht mehr denkbar und begreiflich erscheinen kann."

Richard Wagner fordert für die Oper ein Zusammenwirken aller Künste auf ein Ziel. Er ist der Dichter, der Componist, und da er auch die Decorationen des Theaters und die Gruppierungen der Personen vorscizziert, selbst der Maler und Regisseur für sein Musik-Drama. Die Einheit des organischen Ganzen ist für ihn so wichtig, dass er deshalb den herrschenden Unterschied der Arie und des Recitativs insofern aufhebt, als für ihn die Begriffe von Melodie und Musik überhaupt identisch werden. „Mozart's Zauberflöte, Beethoven's Fidelio und Weber's Freischütz sind der Sieg des Deutschen Singspiels über die Italienische Oper; es fehlte darin nur, dass auch der Dialog vollständig Musik wurde" ... „Meine Declamation, erklärt Wagner, ist zugleich Gesang, und mein Gesang Declamation. In der Oper herrscht die Musik über die anderen Künste, und da es ihre Natur und ihr Wesen ist, auf das Herz zu wirken, so muss dies auch die Gesammtaufgabe der Oper sein. Der Ausdruck muss einheitlich sein, muss blos zum Gefühle und nicht auch zum Verstande sprechen wollen." Ich breche hier ab. Je eindringender der Leser die Anschauungen und Tendenzen Richard Wagner's mit denjenigen Rousseau's vergleicht, um so mehr wird er von dem Uebereinklingen dieser beiden originalen Männer betroffen sein. Die Menschen kommen und gehen dahin, aber die Ideen überdauern die Zeiten, und im Streite der Parteien, den die Gegenwart um „das Kunstwerk der Zukunft" führt, erblicken wir auf der einen Seite noch unversehrt die Waffen und die Kriegeszeichen des Genfer Bürgers.

Capitel 5.

„Les Consolations des misères de ma vie.“

Ein Französischer Schriftsteller unserer Tage bezeichnet Deutschland als die wahre Heimath der Instrumentalmusik[1]). Hier war es, wo Mattheson bereits 1722 den Missbrauch derselben tadelte[2]), und hier war es, wo der Schwede Johann Agrell, seit 1723 Kammermusikus in Cassel, die ersten Symphonien schrieb. Die Symphonie im heutigen Wortsinne gieng aus der Ouverture hervor, wie sie Alessandro Scarlatti der Oper gab, und erhielt durch dessen Sohn Domenico und durch Giovanni Battista Sammartini ihre Weiterbildung. Aber erst die Deutschen Carl Philipp Emanuel Bach und vornehmlich Joseph Haydn verliehen dieser Musikgattung ihre vollkommene Gestalt[3]). Ueber die Entwickelung der modernen Symphonie suchen wir in Rousseau's Schriften vergebens nach einer Andeutung. Der Name Haydn's ist hier nirgends genannt; und was noch weit mehr auffällt, der Genfer Bürger spricht auch nirgends von Joseph Gossec aus Vergnier (bei Maubeuge), der 1754, ja sogar schon 1751 die erste Symphonie auf Frankreichs Boden geschrieben haben soll[4]). Es ist wahr, geraume Zeit vergieng, ehe Gossec für seine Symphonien die Pariser gewann; aber seine Streichquartette von 1759, sein Requiem von 1760 und seine Opern „Le faux lord“ von 1764 und besonders „Les Pêcheurs“ von 1766 verschafften ihm grossen Ruhm. Ueberdies befand sich der junge Belgier nach einander in Stellungen bei La Popelinière und bei dem Prinzen Conti, mit denen auch Rousseau nahe und langandauernde Beziehungen hatte. Dennoch schweigt Rousseau vollständig über Gossec; weder dessen Opern, wie wir schon früher erwähnten, noch dessen Compositionen für Instrumentalmusik scheinen für ihn existiert zu haben. Den Grund dafür kann ich nicht sagen. Oder vermied der Philosoph den Tonsetzer, weil er ein Günstling Rameau's

---

[1]) Michel Brenet, Histoire de la symphonie à orchestre. Paris 1882. Im Anfange.

[2]) Hawkins, a general history of music. V. 379.

[3]) Liliencron und Riehl in der Allgemeinen Deutschen Biographie, Artikel Haydn. XI. 127. 141.

[4]) Michel Brenet a. a. O. S. 14. 24 u. ö. — Die oben angegebenen Daten stehen noch nicht fest; nach der Correspondance etc. par Grimm etc. VII. 58 kam Gossec erst zwischen 1754 und 1756 nach Paris.

war, und verhielt er sich ablehnend gegen dessen Thätigkeit, weil sie sich mit Vorliebe auf Sonaten und Symphonien richtete? Nicht als ob Rousseau die Vocalmusik ausschliesslich gelten liess. Er schätzte die Werke des Geigers Corelli und des grossen Organisten François Couperin, der selbst auf einen Johann Sebastian Bach eingewirkt hat. Er zollte ganz besondere Anerkennung dem Violincomponisten Le Clair, von dem Hawkins rühmte, „dass er die Franzosen bestimmte, die Instrumentalmusik nicht mehr für eine wilde, regellose Phantastik zu halten, sondern für eine solide und substantielle Harmonie, die zum Verstande spricht“ [1]. Allein niemals erblickte Rousseau in Schöpfungen solcher Art die höchsten Leistungen der Tonkunst, und schliesslich verwarf er auch die besten derselben mit Fontenelle's Ausspruche: „Sonate, que me veux tu?“ Nur für ganz bestimmte Zwecke war die reine Instrumentalmusik nach seiner Meinung nothwendig und berechtigt.

Das vorige Jahrhundert hatte eine besondere Freude an den Glockenspielen. „Da man nun, lehrt der Verfasser des „Dictionnaire de musique“, die Melodie weit mehr für die Glocken als die Glocken für die Melodie macht, so darf man hier blos so viel verschiedene Töne gebrauchen, als es verschieden klingende Glocken giebt. Ausserdem muss man beachten, dass alle Töne derselben eine gewisse längere Dauer haben, und mithin jeder, der angeschlagen wird, in strengster Harmonie mit dem vorausgehenden und nachfolgenden zu setzen ist: eine Gebundenheit, die selbst bei heiterem Rhythmus einen ganzen Tact und darüber hinaus erfordert, damit die Töne, die zusammen dauern, für das Ohr nicht dissonieren.“ Auch vieles andere will noch berücksichtigt sein, und zu guter Letzt „findet man, dass die Glockentöne fast nie richtig sind, und dass die einfältige Sache der Mühe gar nicht lohnt“. Gleichwohl componierte der Genfer Bürger um 1760 eine Melodie für eine Uhr, die sein berühmter Landsmann Romilly verfertigte [2], und eine zweite um 1772 für Kirchenglocken. „Die letztere sann ich mir aus, erzählt er, als ich einmal über den Pontneuf gehend, mich ärgerte, dass man Melodien für die Glocken setzte, welche sich ganz und gar nicht dafür eigneten . . . Wenn man Melodien für Brummeisen macht, dann gebe man ihnen doch auch einen Character, der für Brummeisen passt. Aber in Frankreich gefällt man

[1]) Hawkins, a general history of music. V. 379.

[2]) Oeuvres. VII. 20. 348.

sich darin, den Character jedes Instrumentes zu verletzen, und da kann denn jeder hören, was für abscheuliche Charivaris unter dem Namen Musik hier geboten werden" [1]).

Da die Tanzlehrer Europas Franzosen waren, waren auch überall die Französischen Tänze bekannt. Eingeführt durch die Mode und liebgeworden durch die Gewohnheit, galten sie auch für sehr hübsch und blieben noch in Gunst, nachdem auf jedem anderen Gebiete die Französische Musik der Italienischen längst den Platz geräumt hatte. Jean-Jacques verstand nie gut zu tanzen [2]), aber er hat uns alle Tänze als Musiker vortrefflich beschrieben. „Der Character des Menuet, sagt er, ist elegante und vornehme Einfachheit; sein Rhythmus ist nicht sowohl schnell als gemässigt, und im Ballsaale, — denn auf der Bühne ist es anders, — ist dieser Tanz der am wenigsten heitere aller unserer Tänze. Mehr Lebhaftigkeit haben der Rhythmus und die Melodie des Passe-pied. Der Rhythmus der Gavotte ist oft heiter, gewöhnlich graziös, zuweilen auch zärtlich und langsam. Bei ebenfalls etwas langsamer Bewegung hat die Musette, der Dudelsack-Tanz, entsprechend dem Instrumente, nach dem er den Namen führt, etwas Naives und Kindliches. Sehr viel Lust herrscht im Branle, einem Rundtanze mit kurzer Melodie in Rondo-Form. Im Allgemeinen jedoch haben alle Französischen Tänze etwas Unlustiges, Trauriges, Mattes. Wie anders die der Schweizer! Sie sind lebhaft und springend; die Burschen zeigen ihre natürliche Frische und Kraft, und die Mädchen haben hier eine reizende Leichtigkeit; es ist als ob der Boden unter ihren Füssen brennte". Der Verfasser des „Dictionnaire de musique" bemühte sich auch um die Verbesserung der Tanzmusik, und dem Componisten seine Theorien erörternd, drang er besonders darauf, dass sie dieser Gattung ihrer Kunst so viel Cadenz und so viel Accent als möglich verliehen. Beim Tanze blieb es unvergessen, dass der Gesang der reinen Instrumentalmusik einst vorausgieng. Und so dichtete man auch noch Lieder, die Musette, Branle u. s. w. hiessen. Rousseau selber setzte in späteren Jahren zwei Poesien solcher Art in Musik [3]).

„Die kriegerischeste Nation der Welt, heisst es im „Dictionnaire

[1]) Oeuvres. VI. 237. 238. — Les Consolations etc. am Ende.
[2]) Oeuvres. VIII. 142. 143.
[3]) Oeuvres. VII. 159. 221. 125. 178. 8. — Oeuvres. XI. 19. — Oeuvres. VI. 346. Vergl. Oeuvres. I. 264. 265. II. 345. XI. 44 u. s. w. — Les Consolations etc. Siehe später.

de musique“, hat die misstönendsten militärischen Instrumente; ihren Soldaten ist das während des Oesterreichischen Erbfolgekrieges bei den Bauern Böhmens, Oesterreichs und Baierns übel bekommen, ein deutlicher Beweis, dass beim Kriegsapparat nichts vernachlässigt werden darf, was mächtig auf die Sinne wirkt. Die Deutschen besitzen die besten militärischen Instrumente, und sie haben auch viele bewundernswerthe Märsche und Fanfaren.“[1]) Noch heute ist die Deutsche und Oesterreichische Militärmusik die beste von der Welt[2]). „Bis zum Ende des siebenjährigen Krieges, berichtet Rousseau, gab es bei der Französischen Infanterie nur Pfeifen und Trommeln, folglich auch nur wenige Märsche, die obendrein meist schlecht waren. Die Fanfaren der Cavallerie, ausgeführt mit Pauken und Trompeten, hätten wohl etwas gar Kriegerisches und Lustiges haben können, wenn nur die Pauken und Trompeten etwas getaugt hätten. Erst seit der Mitte der sechziger Jahre entfaltete die Regierung Louis XV. auch grösseren Luxus in der Musik. Aber zum Unglück fehlte es nun an Geschmack und besonders an richtigem Verständniss für das, was Noth that. Man unterschied nicht die Parade-Musik von der Marsch-Musik. Man bemühte sich dem Gehör der gebildeten Officiere zu schmeicheln, aber man dachte nicht an das, was der Truppe auf dem Marsche und im Kampfe erwünscht ist. Die neuen Compositionen störten und verwirrten den Schritt des Soldaten, der doch einer Stütze und Erleichterung bedarf, und leisteten ganz und gar nichts, um ihren Sinn immer neu zu beleben und zu erfrischen.“ Rousseau war der erste, der diese Mängel und Gebrechen in's Licht stellte. Insbesondere erhob er noch den Vorwurf, dass die Pfeife beseitigt worden wäre, die gut und sparsam angewendet, so trefflich mit der Trommel zusammengienge. Schöpferisch und kritisch zugleich, wie er es stets war, componierte er um 1770 zwei Märsche, von denen der kleinere für die Pfeife und der grössere für die Hauptinstrumente war. „Diese beiden Tonsätze, so ordnete er an, müssen abwechselnd und ohne Unterbrechung im Tacte gespielt werden . . . Die Melodie der Pfeife wird mindestens zwei Mal wiederholt, ehe die Musik die ihrige beginnt. Die Pfeife muss allein unter den Trommeln sein, die, nebenbei bemerkt, nahe bei den Instrumenten zu placieren sind, und unter den Instrumenten selbst muss wieder eine Trommel sein, die den Schlag ganz

[1]) Oeuvres. VII. 155 (marche) und 116 (fanfare).

[2]) Th. Hauptner, Die Stellung der Musikmeister u. s. w. im Deutschen Reichsheere. 1879. S. 3.

leise beim Spielen der Instrumente aufnimmt, um dieselben zu leiten, ohne sie zu übertönen. Dieses Hilfsmittel dürfte endlich auch dem widerlichen Gerassel der Cimbeln ein Ende machen. Zu wünschen wäre es, dass man die Trommeln auf die Tonica sol, und nur die eine, die unter den Instrumenten ist, auf die Dominante re stimmt; der Wechsel des Schlages würde angenehmer wirken, und die Musik einen besseren Anschluss bekommen . . . Der Verfasser der beiden gegebenen Tonsätze bildet sich nicht ein, dass eine so einfache Musik Gefallen finden wird, obgleich er sie aus Leidenschaft für seine Kunst vorschlägt; sollte man dennoch einen Versuch damit anstellen, so bittet er, dass dieser Versuch nicht auf dem Paradeplatze, sondern beim Marsche der Truppe angestellt wird"[1]). Denn etwas Anderes ist der Marsch und etwas Anderes das Spiel auf dem Paradeplatze; ebenso wie die Musik beim Generalmarsche und beim Sturme wieder anders erklingen soll, als wenn die Soldaten auf der Strasse dahin ziehen[2]). Auf das Angemessene und Characteristische als auf das Wahre und Natürliche gehen die Forderungen Rousseau's jederzeit, so in der Kunst wie im Leben.

Wiederum verschieden von Rameau, der die erste Hälfte seines Daseins fast ganz der Instrumentalmusik gewidmet hatte, war Rousseau durch seine Anlagen und seinen Bildungsgang auf die Vocalmusik hingewiesen. Dass diese aber auch die wahre und vollkommene Tonkunst wäre, glaubte er aus ihrem Wesen und ihrer Geschichte und vornehmlich aus dem Geiste der Griechischen Musik schliessen zu dürfen.

Nach der Ansicht des Theologen Jacob Vernet wäre Rousseau durch seine Gaben berufen gewesen, als Dichter und Componist den Kirchengesang seines Vaterlandes zu reformieren[3]). Und ohne Frage besass er den rechten Sinn und Geist dafür, da er sich wie kein Anderer zugleich auf die Bibelsprache des Calvinismus und auf die Tonsätze Goudimel's verstand. Gleichwohl widmete er niemals dem Französisch-protestantischen Kirchenliede seine Muse; auch nach der Rückkehr zu dem Glauben seiner Väter zog er es immer vor, Motetten zu componieren, deren Texte nicht sowohl einen besonderen confessionellen, als einen allgemeinen christlichen Character trugen, und die ihm, da sie nicht in Französischer, sondern in Lateini-

[1]) Oeuvres. VI. 236. 237.
[2]) Oeuvres. VII. 155.
[3]) Lettres critiques d'un voyageur anglois etc. 1766. II. 39. Note.

scher Sprache geschrieben waren, für die Musik geeigneter erschienen. Wir gedachten der Werke dieser Art, mit denen er 1753 und 1757 vor die Oeffentlichkeit trat. Im Winter von 1767 auf 1768 componierte er für Madame de Nadaillac, Aebtissin von Gomer-Fontaine, die einstimmige Motette in Rondoform: „Principes persecuti sunt“. Der Marquis de Beffroi, der Gouverneur von Bourgoin, sah 1770 bei dem Genfer Philosophen eine Kirchencomposition; sie gefiel ihm sehr, und er wünschte eine Copie davon zu haben. „Das für diesen Zweck überschickte Heft, antwortete ihm Rousseau am 6. April, ist viel zu klein; überdies erfordert die Composition zum Vortrage mehrere Stimmen und Instrumentalbegleitung, und auch wenn Ihnen diese zu Gebote ständen, so würde sich ein derartiges Werk nicht für Zimmeraufführungen eignen.“ Als Ersatz wurde dem Marquis de Beffroi eine andere Composition versprochen, die passender und unterhaltender wäre, und die in jenes „kleine Heft“ geschrieben, vielleicht noch heute existiert[1]). Der unzuverlässige Coignet berichtet, dass Jean-Jacques im Frühling 1770 mit einer Anzahl älterer und neuer Motetten nach Lyon kam, ihm gleich beim Beginn der Bekanntschaft einige davon in seiner Wohnung singen liess und hierauf um sein Urtheil befragte. „Sie sind angenehm vorzutragen, will der Lyoner Dilettant geantwortet haben, aber sie sind von kleinem Stile“. „Ich habe sie für die Nonnen in Dijon gemacht“ erklärte Rousseau. Doch selbst die Motette von 1753, die öffentlich vorgetragen wurde, gefiel nach der Behauptung Coignet's dem Lyoner Publikum sehr wenig, weil es bereits mit dem neuen Stile der Jomelli, Piccinni, Philidor, Grétry und Monsigny vertraut gewesen wäre; der Componist freilich hätte den Misserfolg darauf geschoben, dass Coignet nicht dirigierte, und dass die Musikanten zu schlecht spielten[2]). Rousseau's letzte Motette „Quomodo sedet sola“ ist eine „leçon de tenèbres avec un répons“ d. h. eine Osterliturgie mit Antwortsgesange; Petitain setzt sie in das Jahr 1772[3]), aber es ist sehr wohl möglich, dass wir in ihr dieselbe Kirchenmusik haben, welche schon 1770 der Marquis de Beffroi in Monquin kennen lernte. Wenige Jahre vor seinem Tode

---

[1]) Rousseau à M. le Marquis de Beffroi, gouverneur de Bourgoin, Monquin 17⅘70. Die vollständige Correspondenz Rousseau's mit dem Marquis ist im Besitze des Grafen Constantin in Paris.

[2]) Lyon vu de Fourvières. 539 u. s. w.

[3]) Oeuvres de J.-J. Rousseau, avec des notes historiques (par M. Petitain). Paris, de l'impr. de Crapelet. Lefèbre. 1819. 1820.

schrieb der Verfasser der „Confessions“ seine geistlichen Compositionen, soweit er sie noch in seinen Händen hatte, in einem Querfolio-Hefte auf 97 Seiten zusammen und betitelte das Ganze „Musique latine“ [1]).

Nicht der Kirchengesang der Calvinisten-Republik, der sich damals auf zu niedriger Stufe befand und zu wenig Reize besass, sondern das weltliche Französische Lied, wie er es als Kind von der Tante Suzon und als Knabe von seinen Spielkameraden hörte, hatte in Jean-Jacques die Liebe zur Musik erweckt. Die Cantaten, wie damals die reicher entwickelten profanen Gesangstücke hiessen, lernte er im Unterrichte der Frau von Warens und des Capellmeisters Nicoloz zu Annecy kennen. Den Zauber der Melodie erfuhr er zum ersten Male während seines Venetianischen Aufenthalts, und das „Italienische Liederbuch“, das 1748 oder 1749 erschien, war die erste Publikation des Tonsetzers. Nach Italienischem Muster behandelte er auch schon 1745 die Romanze „Dans ma cabane obscure“, die er 1752 in das Divertissement des „Devin du village“ aufnahm. Aber sonst blieb Rousseau bis in den Anfang der fünfziger Jahre doch ganz unter dem Banne des Französischen Stiles. Die Arien jener Zeit und namentlich die Trios, die von 1747 bis 1751 entstanden, müssen wahre Prachtstücke in dem Geschmacke Rameau's gewesen sein, da sie vom Verfasser der „Confessions“ ihrer Harmonie wegen ironisch auf das Höchste gelobt werden [2]). Den vollständigen Bruch mit dieser Richtung bezeichnete 1752 der „Devin du village“ für das Musik-Drama und 1753 die Motette „Salve Regina“ für die Kirchenmusik. Auch das weltliche Lied componierte Rousseau fortan im Italienischen Stile.

Die Aufgabe war sehr schwierig, und selbst bei der besten Lösung derselben blieb es fraglich, ob die Franzosen daran Gefallen finden würden. „Da dieses Volk, heisst es in der „Nouvelle Héloïse“, bei einer Sprache, die ganz accentlos ist, und bei einer Poesie, die maniriert und unnatürlich ist, keine Melodie für sich haben kann, so beschränkt sich die Tonkunst auf Effecte der Harmonie und auf jene Art von Stimmenbravour, welche die Töne nicht melodiöser, sondern geräuschvoller macht“ [3]). Bei den Motetten mit ihren lateinischen Texten hatte der Reformator blos gegen den herrschenden Geschmack der Musik, bei der Reform des weltlichen Liedes hatte er

[1]) Siehe Anhang No. 8.
[2]) Oeuvres. VIII. 265.
[3]) Oeuvres. IV. 89.

zugleich gegen den Character der Französischen Sprache und Poesie zu kämpfen. Aber auch hierzu musste ihm der Erfolg, den seine Arien im „Devin du village“ errangen, den Muth verleihen.

Ich bedauere, dass ich von Rousseau's Liedercompositionen aus den Jahren 1753 bis 1770 nur wenig berichten kann. Er schrieb sie ausschliesslich für sich selbst, und sang sie, sich mit dem Spinett begleitend, für sich allein oder für seine nächste Umgebung. Fanden seine Zuhörer Gefallen daran, so war er gern bereit, ihnen Abschriften seiner Tonsätze zu machen. So versprach er 1754 seinem Freunde Vernes eine ganze Sammlung derselben nach Genf zu schicken. Als der Verfasser des „Émile“ in Motiers lebte, musicierte er besonders viel mit dem jungen d'Escherny aus Neuchâtel, der viel Talent und noch mehr Leidenschaft für die Tonkunst besass. Es war im Jahre 1764. An schönen Sommerabenden, wenn der Mond sein Licht über das Gebirgsthal ergoss, wandelten die beiden Männer an den Ufern der Areuse dahin und sangen die Duette, welche die Bewohner des Ortes nachlockten und besonders die Mädchen entzückten. Sangen sie auf Rousseau's Zimmer, so diente das Spinett zur Begleitung, während auf d'Escherny's Zimmer die Saiten der Harfe angeschlagen wurden. Die Freunde trugen dann nur Italienische Arien vor oder Compositionen, die sie wetteifernd auf dieselben Französischen Texte gemacht hatten. Mit besonderer, wenn nicht mit ausschliesslicher Vorliebe erwählten sie dazu Romanzen von Moncrif, die etwas Zartes und Empfindungsvolles hatten [1]). Dass aber nicht damals auch Moncrif's Romanze „Pourquoi rompre leur mariage“ und dessen „Branle sans fin“ von Jean-Jacques gesetzt worden sind [2]), sondern dass beide Compositionen erst der Zeit nach 1770 angehören, scheint mir zweifellos zu sein. Alle Lieder, die Rousseau bis 1765 in Musik setzte, waren in ein Heft mit grünem Einbande eingetragen, das er bei seiner Flucht aus der Schweiz dem Freunde Dupeyrou in Neuchâtel mit seinen anderen Manuscripten anvertraute. Er liess es sich 1766 nach Wootton in England nachschicken, da er dort ein Spinett auf seinem Zimmer vorfand [3]); aber leider dachte er nicht daran, das Heft wieder

---

[1]) Comte d'Escherny, Oeuvres philosophiques etc. Angeführt von Musset-Pathay, Histoire de la vie et des ouvrages de J.-J. Rousseau. I. 81. — Vergl. Oeuvres. XI. 117. 118. 240. 241.

[2]) Les Consolations etc. S. 101 No. 56, 102 No. 57 und 186 No. 89.

[3]) Oeuvres. XI. 321. Hier ist von Rousseau's „livre de musique vert“ die Rede.

mitzunehmen, als er 1767 nach Frankreich zurückkehrte. Und so sind uns mit Rousseau's Trios und anderen Compositionen im Stile Rameau's auch die Lieder im Italienischen Geschmacke verloren gegangen, die er 1753 bis 1765 (oder gar bis 1767) in Musik gesetzt hatte.

Von 1767 bis 1770 lebte der Verfasser der „Confessions" im Schlosse Trie und in verschiedenen Orten des südlichen Frankreich. Wenn er die Freude an Allem in der Welt verlor, nie verlor er sie an der Tonkunst. Mit seiner schon gebrochenen und zitternden Stimme konnte er von Früh bis Abends singen. Eine Zeit lang war es Tasso's „Befreites Jerusalem", das ihn gefangen hielt; er schwelgte in dem Wohllaute der Italienischen Strophen, und die Geschichte Olinden's und Sophronien's singend, schwammen seine Augen in Thränen, ohne dass er es merkte[1]. Mit mehreren Herren 1769 auf dem Berge Pila botanisierend, konnte er aber auch trotz Anstrengung und schlechtem Wetter ganz lustig sein. Er trug ihnen Kanons vor, versuchte ihnen dieselben einzustudieren und componierte für sie sogar unterweges ein Lied, dessen Text ihnen bekannt war[2].

Wenn Rousseau im Winter des letztgenannten Jahres einmal fürchtete, dass nun auch die musikalische Schöpferkraft in ihm ersterben würde[3], so erfuhr er doch bald, wie wenig dies der Fall war. Seit seiner Rückkehr nach Paris, die im Sommer 1770 erfolgte, entfaltete er eine Thätigkeit als Liedercomponist, wie nie zuvor. Da erst entstanden fast alle die Arien, Romanzen und Duette, die uns erhalten sind. „Von 1770 bis 1775/1776, berichtet der Verfasser der „Dialogues", schrieb ich hier in Paris über 100 Musikstücke verschiedener Gattungen, meistens Gesänge mit Instrumentalbegleitung, und ich that dies eben so oft, um Personen, die mir die Texte dazu lieferten, gefällig zu sein, als zu meinem eigenen Vergnügen"[4].

Für die Gräfin d'Egmont componierte Rousseau 1770/1771 25 Lieder mit Begleitungen und schenkte ihr eine Reinschrift derselben von 69 Seiten Umfang. Zu einigen anderen Arien setzte er auf ihren Wunsch blos die Begleitung[5], was er auch bei der Dichtung „Séjour de la beauté que j'aime" gethan hat, die ihm der Commandant

---

[1] Oeuvres. XII. 125. 126.
[2] Oeuvres. XII. 164.
[3] Oeuvres. XII. 166.
[4] Oeuvres. IX. 215. 216.
[5] Siehe Anhang No. 8.

de Menon mit einer von ihm selbst componierten Melodie brachte[1]. Dem Herzog von Grammont willfahrend, componierte er fünf Stücke[2]. Richard de Montenach veranlasste die Musik zu „Rose chérie, qui faites mon plaisir“. Für den Sänger Caillot componierte Rousseau die Idylle von Gresset „Précieux jours dont fut ornée“, für Madame Gosse „Bon soir ma jeune et belle amie“, für Fräulein Dalton zwei Verse von Petrarca's Sonnet „La mia corta favola“, für Fräulein Dormoy „Aimez, aimez bergères“, für Herrn de Flammanville die Chanson negre „Lisetto quitté la plaine“, für le Beque de Presle „A dieu ville command“ aus dem Roman Amadis de Gaule, für Chambrier die Romanze Marmontel's „Du rivage de Vaucluse“ und für Corancez eine seiner drei Melodien auf La Borde's Romanze „Alexis depuis deux ans“ [3]. Dass Corancez in seinen Aufzeichnungen über den Genfer Philosophen diese Thatsache verschweigt, würde uns ganz gleichgiltig sein, wenn er nicht dafür sehr umständlich erzählte, wie er ihn bewogen hätte, Desdemona's Gesang aus Shakespeare's Othello „Au pied d'un saule assise tous les jours“ zu componieren. „Ich brachte eines Tages, schrieb er im Journal de Paris, einen Band von Letourneur's Shakespeare-Uebersetzung zu Rousseau . ., zeigte ihm den Text „Au pied d'un saule“ und ersuchte ihn im Auftrage meiner Frau, denselben in Musik zu setzen. Ich bemerkte ihm, dass er sich die Mühe nehmen müsste, das ganze Stück zu lesen, damit er der Ballade den angemessenen Character geben könne. Ich bedauere, bemerkte Rousseau, aber ich habe mir gelobt, nichts mehr zu lesen . . . . . . Sie haben meiner Frau versprochen, erwiderte ich, dass sie ihr, was sie Ihnen auch vorschlagen würde, componieren wollten . . . . Sie sind also in die Nothwendigkeit versetzt, entweder Sich Selber oder meiner Frau Ihr Wort nicht zu halten; für eins oder das andere müssen Sie Sich entscheiden. Er sann einen Augenblick nach . . und sagte: Geben Sie mir das Buch, ich werde es lesen“ [4]. Von Jean-

---

[1]) Les Consolations etc. S. 105 No. 58.

[2]) Ebendort S. 9 No. 6 („Nous brûlerons d'une flamme parfaite“), 70 No. 39 („Triomphe, Amour. jouis de notre hommage“), 117 No. 63 („Par des soins assidus“), 146 No. 79 („Tous les exemples que je vois“) und 159 No. 81 („Je sais que mille coeurs“).

[3]) Ebendort S. 190 No. 92. — S. 82 No. 41. — S. 65 No. 36. — S. 43 No. 21. — S. 112 No. 59. — S. 98 No. 54. — S. 84 No. 42. — S. 143 No. 77. — S. 127 No. 67.

[4]) Journal de Paris, No. 251 etc. an VI, besonders abgedruckt in De J.-J. Rousseau, Extrait du Journal de Paris, des Nos 251 etc. de l'an VI.

Jacques' Liedercompositionen war mit der Zeit besonders die Desdemona-Ballade beliebt und berühmt geworden, und es mochte dem eiteln Corancez schmeicheln, wenn das Publikum glaubte, dass sie ohne ihn vielleicht nie entstanden wäre. Aber während in den „Consolations“ bei jedem Stücke, dessen Text dem Musiker geliefert wurde, der Name des Lieferanten angegeben ist, ist das bei jener Ballade nicht der Fall [1]). Und der Leser darf wohl hieran Anstoss nehmen. Denn aus einem ganz sonderbaren Grunde setzte Rousseau die Dichtungen in Musik, die ihm Andere brachten. Stellte er diesen nämlich fast umgehend Compositionen zurück, welche dem Sinne des Ganzen, jedem Verse, ja jedem Worte durchaus entsprachen, so musste Jeder, meinte er, ganz deutlich ersehen, dass sie von ihm erfunden waren. Sie irgendwo in der unendlichen Fülle vorhandener Musik aufzusuchen und zurechtzustutzen, hätte zweifelsohne eine grenzenlose Kenntniss des Materials, eine Fertigkeit und vor Allem eine Arbeit und einen Zeitaufwand erfordert, wie sie in den vorliegenden Fällen schlechterdings undenkbar waren [2]). Jedes Mal also, wo Rousseau über ein Stück schreiben konnte: Paroles fournies de M. N. N. hatte er auch ein schlagendes Zeugniss gegen diejenigen, die seine Compositionen als Plagiate bezeichneten. Daher setzte er selbst Texte in Musik, die ihm nach Form und Inhalt durchaus nicht zusagten. Eines Tages besuchte er seine langjährige Freundin, die Marquise de Créqui. Sie recitierte ihm La Bruère's Lied „Je l'aimais d'un amour si tendre“, bat ihn dasselbe zu componieren und schickte es ihm, weil er es hübsch fand, nach seiner Wohnung. Aber indem er es hier genauer ansah, schien ihm die Versification gezwungen, das Ganze ohne Zartheit und Wärme und nur der Schluss natürlich und gefühlvoll. „Der Gedanke, schrieb er der Marquise: „„si l'on ne parle d'elle à tout moment, on parle une langue qui m'est étrangère“ wird ganz unverständlich durch folgende zwei Verse der zweiten Strophe ausgedrückt:

„On parle une langue étrangère
Si on n'en parle à tout moment.“

Muss man beim Sprechen klar sein, so muss man beim Singen sonnenklar sein. Das Langsame des Gesanges verdrängt die Verbindungen des Gedankens, oder diese müssen sehr stark hervortreten. Ich gebe es jedoch nicht auf, die von Ihnen gewünschte Melodie zu machen, aber ich möchte, dass sie einige Verbesserungen des Textes vorneh-

[1]) Les Consolations etc. S. 125 No. 65.
[2]) Oeuvres. IX. 215.

men liessen, da es mir selber nicht möglich ist; übrigens lasse ich auch meine Bedenken fallen, wenn Sie dieselben nicht zutreffend finden, und mache die Melodie auf das Lied, so wie es ist. Befehlen Sie, ich gehorche“ [1]).

Berufenen und unberufenen Poeten wird es stets am Herzen liegen, dass Musiker ihren Werken die Flügel des Gesanges verleihen. In der Rue Platrière wurde von Rousseau gleichsam offenes Haus für sie gehalten; manche von ihnen, wie Chambert und Rocher, wären heute vergessen, wenn nicht ihre Verse mit ihren Namen in den „Consolations“ einen Platz erhalten hätten. Den Vorrang hatten begreiflicher Weise die näheren Bekannten, wie denn auch Corancez und Deleyre mit einer ganzen Anzahl von Gedichten kommen durften. Deleyre lieferte die Texte zu den Duetten „Que cherches-tu dans ce boccage“ und „Vois-tu la lune qui m'éclaire“, sowie die Romanze „Au fond d'une heureuse vallée“, die er aus dem Englischen, und das Lied „Je l'ai planté, je l'ai vu naître“, das er aus dem Italienischen übersetzte [2]). Von Corancez sind die Texte „Ai-je donc cessé de te plaire“ (Duo), „Charmante Sylvie, vivons, aimons“ und „Une Nymphe était si tant belle“ [3]).

Wie sich Corancez für einen der vertrautesten Freunde Gluck's ausgab, der seiner nirgends auch nur mit einer Silbe gedacht hat, so prahlte er nicht minder mit seinen innigen Beziehungen zu Rousseau und gab sich ein Ansehen, als ob er zu dessem Lieblingspoeten erhoben wäre. Dabei spielte er mit lächerlicher Koketterie den ängstlich-bescheidenen Mann. Aber man muss ihn selber hören. „Gierig auf das Componieren erpicht, erzählt Corancez, verlangte Rousseau von mir den Text zu einem Duo. Ich erklärte ihm mein Unvermögen: vergebens. Bei jedem meiner Besuche kam er wieder auf sein Verlangen zurück, und zwar in einem Tone, der mich begreifen liess, dass die Sache nicht zu umgehen war. Ich theilte meiner Frau meine Verlegenheit mit, und boshaft rieth sie mir: mache ihm auf der Stelle die Verse, Du wirst ihn gründlich von seiner Krankheit heilen, er wird nie wieder welche von Dir haben wollen.“ Corancez gehorchte und verfertigte das Duo „Ai-je donc cessé de te plaire“. Gegen alles Erwarten spendete ihm Rousseau schmeichelhaften Dank dafür, aber zu

[1]) Oeuvres. XII. 221. 222. — Les Consolations etc. S. 42 No. 20.

[2]) Les Consolations etc. S. 128 No. 68, S. 165 No. 82, S. 54 No. 30 und S. 56 No. 31.

[3]) Ebendort. S. 57 No. 32, S. 145 No. 78 und S. 197 No. 93.

seinem Schrecken wurde er auch mit den weiteren Aufträgen zu einem Recitativ, einigen Arien und einem neuen Duett beehrt. Noch viel bestürzter, als das erste Mal, kehrte er jetzt zu seiner Frau zurück, die ihn wie billig jetzt nur noch stürmischer in's Feuer trieb. Corancez setzte sich an seinen Schreibtisch, nahm die klassische Dichtung „Daphnis et Chloé“, übersetzt von Amyot, aus seinem Bücherschranke und beschloss daraus ein zweiactiges Singspiel mit Prolog und Divertissement zu machen. Jean-Jacques war natürlich ganz glücklich, dass sein Wunsch so weit über sein Verlangen hinaus erfüllt wurde, und folgte dem Poeten, der stückweise seine Arbeit lieferte, mit der Composition auf dem Fusse. Als der erste Act fertig war, wollte der alte leidenschaftliche Musiker auch gleich den Effect desselben kennen lernen. Corancez musste Musikanten zu sich einladen, und Rousseau erschien, um alles, was zu singen war, allein zu singen. Seine Composition, und namentlich das Recitativ, gefiel ihm aber durchaus nicht. Er warf die Arbeit bei Seite. Mit Corancez kam er nie wieder darauf zu sprechen; blos das Lied „Une Nymphe était si tant belle“, welches für das Divertissement des Singspieles bestimmt gewesen war, wurde in die „Consolations“ aufgenommen. So erzählt Corancez [1]). Dagegen hebe ich hervor, dass nach der Versicherung eines glaubwürdigen Mannes Rousseau noch in seinen letzten Lebenstagen an die Vollendung der Oper „Daphnis et Chloé“ dachte [2]), und dass er selber 1775 darüber berichtete: „der erste Act ist vollständig niedergeschrieben, und der zweite in der Hauptsache weit vorgeschritten“ [3]). Von einem Divertissement, das er zu dem zweiactigen Singspiele hätte machen wollen, wird uns ausser von Corancez von Niemand etwas gesagt. Was nun aber das Libretto betrifft, so hat er wenigstens ein Stück desselben selbst gedichtet. Es ist die Scene, wo Chloé von Daphnis den Schwur fordert, ihr treu zu sein und zu bleiben. Er soll den Eid beim Pan leisten, aber noch ehe er den Mund öffnet, besinnt sich Chloé, dass eben dieser Gott schon alle Nymphen geliebt hat. „Schwöre nicht beim Pan, dem unbeständigen!“ (inconstant) bittet sie Daphnis, und gemahnt uns damit an Julien's Worte zu Romeo: „O, schwöre nicht bei dem Mond, dem unbeständigen!“ Sha-

[1]) Journal de Paris, No. 251 etc. an VI (1798). Besonders abgedruckt in De J.-J. Rousseau, Extrait du Journal de Paris des Nos 251 etc. de l'an VI. 8°.

[2]) Le Begue de Presle, Relation ou notice des derniers jours de M. J.-J. Rousseau etc.

[3]) Oeuvres. IX. 215.

kespeare war dem Genfer Philosophen aus Französischen Bearbeitungen längst bekannt. Die interessante Notiz über Rousseau's Antheil an dem Libretto verdanken wir dem ehrlichen Bernardin de Saint-Pierre[1]. Der eitele und unzuverlässige Corancez vergass solche Dinge. Nach dem Tode des Componisten wurden die „Fragments de Daphnis et Chloé“ sehr schön gestochen in Folio herausgegeben[2]. Verschiedene Privatgesellschaften führten den ersten Act auf, der im hohen Grade gefiel[3]. Nach Rousseau's eigenem Ausspruche war die Schlafscene der lieblichen Hirtin der schönste Theil der Composition[4].

Gefoltert von der fixen Idee, bei aller Welt, und nicht etwa blos bei einigen Schurken und Narren, für einen Plagiator zu gelten, wollte der Verfasser der „Dialogues“ die handgreiflichsten Beweise für sein Können und Wissen geben. Er versicherte, dass er auf ein und denselben Text zehn verschiedene Melodien setzen könnte, ohne bei diesem Ueberströmen erschöpft zu werden oder sich angestrengt zu fühlen[5]. Von den Liedern der „Consolations“ hat er acht auf zwei, drei auf drei und eins sogar[6] auf vier verschiedene Weisen componiert. Wir wissen bereits, dass er in derselben Epoche auch die neuen Arien zum „Devin du village“ schuf, die aber niemals die alten zu verdrängen vermochten. Eines Falles muss ich hier noch besonders Erwähnung thun. Ein Herausgeber von Rousseau's Werken hatte in dieselben eine Romanze des Genfer Vernes aufgenommen, und die Feinde des Philosophen mochten das ausbeuten, um ihn als Räuber fremden Eigenthumes zu verdächtigen. „Meine ganze Antwort, sagt der Verfasser der „Dialogues“, bestand darin, dass ich auf diese Romanze zwei andere Melodien setzte, welche besser als die erste sind. Meine Beweisführung ist sehr einfach: Derjenige, der die beiden

---

[1] Bernardin de Saint-Pierre, Oeuvres.

[2] Fragments etc. composés du premier acte, de l'esquisse du prologue et de différents morceaux préparés pour le second act. Partition. 1781. Der handschriftliche Nachlass Rousseau's zu Daphnis et Chloé besteht aus folgenden Theilen: a) der erste Act in grosser Partitur (77 Seiten Querfolio), b) die abgekürzte Partitur desselben Actes mit Weglassung der Füllstimmen (62 Seiten), c) die Separatstimmen der 1. und 2. Geige desselben Actes (38 Seiten) und d) die Bruchstücke des zweiten Actes u. s. w. (48 Seiten). Siehe Registre de mes copies de musique. Anhang No. 8.

[3] Les Consolations etc. Avis de l'éditeur.

[4] Bernardin de Saint-Pierre, Oeuvres.

[5] Oeuvres. IX. 244.

[6] Les Consolations etc. „Ruisseau qui baignes cette plaine“ S. 50 No. 27, S. 64 No. 35, S. 94 No. 51 und S. 142 No. 75.

besseren Melodien schrieb, hatte nicht nöthig sich die schlechtere betrügerisch anzueignen“ [1]). Wir kennen die seltsame Absicht, welche Rousseau mit der Composition von gelieferten Texten verband; bei Dichtungen, welche die Ueberbringer selbst gemacht hatten, glaubte er seinen Zweck am besten zu erreichen. Daher kam es nach meiner Meinung, dass er mit besonderer Neigung Lieder von Deleyre und Corancez in Musik setzte, die beide, wie er sehr wohl wusste, mit seinen Feinden d'Alembert, Holbach und anderen in vertrauter Beziehung standen.

Es ist allgemein bekannt, in welche düstere und schreckliche Welt der Einbildung der Verfolgungswahn den greisen Philosophen versetzte. Giebt man ihm aber die falschen Voraussetzungen zu, oder behält man einzig und allein die Folgerungen im Auge, die er daraus zog, so kann man nicht genug über den Scharfsinn und die Logik erstaunen, welche uns sein Geist auch hier noch offenbart. Zum Glück bekam jener Dämon nur zeitweise und bei gewissen Gelegenheiten in ihm die Oberhand; für gewöhnlich flossen seine Tage still und ungetrübt dahin, und seine Seele erfreute sich an den Idealen, die er geschaffen hatte, wie er einst in früher Jugend für die Menschen und die Verhältnisse der Romane schwärmte.

Die Sammlung der Compositionen Rousseau's enthält viele Lieder, bei welchen weder der Name des Verfassers noch der des Ueberbringers genannt ist [2]). Vielleicht sind manche unter ihnen eigene Dichtungen des Musikers, dessen erster poetischer Versuch die Verse waren, die er mit Venture und Simond um die Wette 1730 einer Melodie von Mouret unterlegte, und der selbst dann, als er auf den Lorbeer des Dichters längst Verzicht geleistet hatte, noch die Texte zu seinen Opern schrieb. Um jedoch zu entscheiden, welche Lieder er in seinen „Consolations“ gedichtet hat, müsste man die

---

[1]) Oeuvres. IX. 249. — Les Consolations etc. S. 52 No. 29 („N'est-il, Amour, dans ton empire“) und S. 86 No. 45.

[2]) Les Consolations etc. S. 4 No. 3 „Que fais-tu dans ce bois“. — S. 18 No. 10 „Il est donc vrai, Lucille, Vous quittez le hameau“. — S. 20 No. 11 „Quel tourment, ah, quel martire“. — S. 40 No. 19 „Deux bergères pour faire usage“. — S. 50 No. 27 „Ruisseau qui baignes cette plaine“. — S. 90 No. 47 „Faut-il être tant volage“. — S. 91 No. 48 „Mon coeur charmé de sa chaîne“. — S. 97 No. 53. Air de trois notes. „Que le jour me dure.“ — S. 124 No. 64 „Que ne suis-je encore un enfant“. — S. 134 No. 69 „Vrai dieu quel trouble extrême“. — S. 139 No. 71 „Iris ne croyez pas“. — S. 177 No. 85 „Je ne sais quel ennui presse“.

unendliche Menge Französischer Chansons weit besser kennen, als ich sie kenne. Bis jetzt steht nur das Eine fest, dass Rousseau zu Gresset's Idylle „Le siècle pastorale“ die drei letzten Strophen verfasste, die wie in die „Consolations“, so auch in seine Werke aufgenommen sind[1]).

Mit dem Liederschatze Frankreichs, wie er sich seit den Troubadours und Trouvères bis zur Zeit Voltaire's angesammelt hatte, war der Genfer Bürger wohl vertraut. Als der Buchhändler Guy 1771 aus einer Anzahl älterer Sammlungen eine neue zusammenstellen lassen wollte, hielt er Rousseau für den geeigneten Mann dafür, der auch gern den Wunsch erfüllte[2]). Da aber der Publikation der Name des Urhebers fehlte, so fehlte der Tagespresse der Reiz, ein Wort darüber zu äussern. Uebrigens ist nirgends von dieser Sammlung die Rede, und mir scheint es fraglich, ob sie ein und dasselbe mit dem „Recueil de Lysieux“ ist, von dem Madame de Verdelin den 24. August 1771 an Rousseau schrieb, indem sie sich für diese Zusendung und besonders für „die reizenden Zeilen an der Spitze derselben“ bedankte[3]). Ich habe mich nach dem „Recueil de chansons, Paris, Duchesne 1771“ vergeblich umgeschaut, aber ich zweifele nicht, dass er noch existiert, und richte hier an Forscher den Wunsch, ihre Aufmerksamkeit einem Buche zuzuwenden, das vielleicht manches neue Licht auf die Geschmacksrichtung dessen wirft, der es zusammenstellte.

Die Texte der von Rousseau componierten Lieder bekunden durchweg seine Vorliebe für das Alterthümliche und das Volksthümliche. Eins derselben ist dem alten Romane „Amadis de Gaule“ entnommen, ein anderes den Werken Clement's, der 1495 bis 1544 lebend, als der Erfinder der Französischen Ballade bezeichnet wurde, und ein drittes den Poesien König Franz I. Nicht unähnlich der Verehrung, die Goethe für Hans Sachs hegte, war diejenige Rousseau's für den Tischlermeister Adam aus Nevers, der als Volksdichter hochgefeiert im Jahre 1622 starb. Dichtungen nach seinem Herzen fand er auch bei dem „Maler der Natur“ Remy Belleau (1527—1577) und bei Antoine de Baïf (1532—1589). Mit Boileau theilte er die Hochschätzung für den Abbé Desportes (1546—1606) und den Bischof Bertaut (1552—1611), während unter den späteren Poeten nur du Fresny (1648—1724) und unter seinen Zeitgenossen nur der Ro-

[1]) Les Consolations etc. S. 83. Strophe 10—12. — Oeuvres. VI. 27. 28.
[2]) Oeuvres. XII. 244.
[3]) Streckeisen-Moultou, J.-J. Rousseau, ses amis et ses ennemis etc. II. 582.

manzen- und Idyllen-Dichter Berquin, Moncrif und Marmontel seine Gunst erfuhren [1]).

Nächst der Sprache Frankreichs verstand Rousseau diejenige Italiens am besten, und wir wissen, dass er nicht nur der Musik, sondern mit ihr zugleich die Poesie dieses Landes über jede andere erhob. Er componierte Lieder Petrarca's, Tasso's, Metastasio's und vornehmlich Paolo Rolli's (1687—1767), dessen zarte und sanfte Reime von Arteaga mit den Versen Catull's und Tibull's verglichen wurden, und der Milton's „Verlorenes Paradies" einzig schön übersetzte [2]).

Auch Schottische Balladen, aber in Französischer Bearbeitung, erhielten von Rousseau Gesangesweisen; die eine war von David Mallet, der im achtzehnten Jahrhundert für den grössten Meister dieser Dichtungsart galt, und die andere war das Desdemona-Lied aus Shakespeare's „Othello" [3]).

Wie sich die Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts in der Philosophie, in den exacten Wissenschaften und in der Staatslehre die Engländer zu Vorbildern nahmen, so begannen sie auch die Dichtungen derselben zu bewundern. Diderot fand für das bürgerliche Schauspiel in den Werken der neuen Englischen Bühne seine Muster. Der Genfer Bürger aber rechnete es Voltaire zum Verdienste an, dass er einmal bei Shakespeare in die Schule gieng, und angeregt von ihm, in der „Zaïre" und anderen Stücken dem Schauspiele seines Vaterlandes, das übervoll von Conversationen war, eine reichere und bewegtere Handlung gab. Bald kam die Zeit, wo Pierre Antoine de la Place, Ducis, Letourneur u. A. die Werke des grossen Briten ihren Landsleuten in Französischer Sprache zugänglich machen wollten, und von verschiedenen Seiten her die Begeisterung dafür erweckt wurde. Eifersüchtig auf seinen Ruhm, gerieth Voltaire in leidenschaftlichen Zorn gegen die Apostel Shakespeare's, während Rousseau mit Befriedigung diesen Umschwung im Geschmacke bemerkte. Er liebte auch Milton's „Verlorenes Paradies", an dessen Bearbeitung

---

[1]) Les Consolations etc. S. 84 No. 42. — S. 28 No. 13. — S. 181 No. 87. — S. 179 No. 86. — S. 95 No. 52. — S. 137 No. 70. — S. 2 No. 1. — S. 40 No. 18 und S. 87 No. 46. — S. 30 No. 14. — S. 114 No. 61. — S. 101 No. 56. S. 102 No. 57 und S. 186 No. 89. — S. 143 No. 77.

[2]) Ebendort. S. 43 No. 21. — S. 198 No. 94. — S. 6 No. 4 und S. 67 No. 38. — S. 3 No. 2, S. 45 No. 22, S. 46 No. 23, S. 66 No. 37, S. 81 No. 40, S. 92 No. 49, S. 93 No. 50 und S. 189 No. 91.

[3]) Ebendort. S. 54 No. 30 und S. 125 No. 65.

sich 1748 Frau de Bocage versuchte, und das Louis Racine, der Sohn des grossen Dichters, 1755 Wort für Wort übersetzte. Die klassischen Romane Englands, die im achtzehnten Jahrhundert entstanden, sagten den Franzosen auf der Stelle zu und wurden ganz überschwänglich von Diderot gepriesen. Rousseau wusste sie sehr zu schätzen, ohne gegen ihre Schwächen blind zu sein. In seiner letzten Lebenszeit war es ihm eine grosse Freude, dass er Edward Young's „Nachtgedanken“ in den Uebersetzungen Letourneur's (1769) und Colardeau's (1770) lesen konnte. Mit Genugthuung citierte er daraus gegen einen Ausspruch Diderot's die schwungvolle Vertheidigung der Einsamkeit von dem „nervigen Young“ [1]). Durch den „Spectator“ von Addison und Steele, welcher die Ballade von der Chevy-Jagd mittheilte, hatte das gebildete Europa schon im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts eine Vorstellung von der Schottischen Volkspoesie erhalten. Man konnte sich der Wirkung derselben nirgends entziehen, und Hagedorn versuchte 1747 auch ihrem künstlerischen Werthe Anerkennung zu verschaffen [2]). Da erschienen nun von 1761 bis 1765 eine Reihe von Publicationen, welche das grösste Aufsehen erregten und auf die Entwickelung der modernen Poesie einen bedeutsamen Einfluss übten. Der Schotte James Macpherson brachte in Englischem Gewande „Fragmente Altersischer Dichtung“ sowie die Epen „Fingal“ und „Temora“, und sein Landsmann Thomas Percy veröffentlichte „Reliquien Altenglischer Poesie“. Haben diese merkwürdigen Lieder und Gesänge die tiefste und nachhaltigste Wirkung auf die werdende Deutsche Litteratur gehabt, so sind sie doch zuerst in Frankreich mit Begeisterung begrüsst und gewürdigt worden. Gleich 1761 übersetzte Diderot das erste Stück der Altersischen Dichtungen „Shilrik et Vinivela“ und bearbeitete Suard eine ganze Reihe derselben für das „Journal étranger“, während die Herzogin d'Aiguillon das Lied „Carthon“ in Französischer Sprache erscheinen liess. Die Encyclopädisten, deren Ansichten Grimm in seiner Correspondenz vom Dezember 1761 und April 1762 zu Markte brachte, schwärmten damals nur für die Schottischen Hochländer. Jedes Wort in ihren Gesängen wäre erhaben und von auserwähltem Geschmacke; nur in den Idyllen Gessner's, (die kurz vorher bekannt geworden waren), und nur in den Werken der alten Griechen hätten sie ihres Gleichen; auf dem Gebiete der Malerei trügen die Schöpfun-

[1]) Oeuvres. XII. 187. 188.

[2]) Fr. von Hagedorn, Sammlung neuer Oden und Lieder in fünf Büchern. 1747. Vorwort.

gen Rafael's, auf dem der Musik diejenigen Pergolesi's und Hasse's einzig und allein das Gepräge derselben Schönheit. Grimm verglich den „Fingal“ mit der „Ilias“ und den Schotten Macpherson, der das Epos aus mündlichen Ueberlieferungen zusammengestellt haben wollte, mit dem Athenienser Pisistratus, dem die Welt die Erhaltung des Homer verdankte[1]). In ähnlichen Dithyramben ergieng sich noch nach einer Anzahl Jahren das junge Deutschland[2]). Dagegen fasste Rousseau von vornherein die neue Erscheinung ruhig und sicher in's Auge. Mahnte er 1752 Grimm und seine Zeitgenossen, sich auch bei den ergreifendsten Stellen der „Henriade“ zu sagen: „Nein grosser Voltaire, Du bist selbst hier noch durchaus kein Rivale Homer's“[3]), so blieben ihm die Ilias und Odyssee alle Zeit die unvergleichbar grössten Dichtungen. Nie fiel es ihm ein, die Idyllen Gessner's damit zusammenzustellen, obgleich sie auch ihn durch ihre schlichte Anmuth und Lieblichkeit überrascht hatten. Mit diesem Schweizer wetteiferte Rousseau wohl muthig selber, und heute wird es niemand leugnen, dass er ihn durch den „Lévite d'Éphraim“ weit übertraf. Auch für den so reichen wie originalen poetischen Gehalt der Bibel hatte er das volle Verständniss und Gefühl. War es nun kritische Vorsicht, wenn er nirgends von dem Dichter Ossian und von den Epen „Fingal“ und „Temora“ sprach? Er gedachte in seinen Schriften einzig und allein der Schottischen Balladen und brachte sie sehr richtig mit den Schiffergesängen der Venetianer und mit den satirischen Dichtungen der Provenzalen und der Bewohner von Languedoc auf gleiche Stufe[4]). Aus dem Volksliede erkannte der Genfer Bürger die Volksseele mit allen den mannigfachen Unterschieden, welche die Nationen und die Stämme von einander trennen, während sich ihm in den Producten der gebildeten Stände allerorten das internationale Element aufdrängte. Aber eher als jeder Andere begriff er auch zugleich mit dem Unterschiede der Volksdichtung von der Kunstdichtung deren eigenthümliche Schönheiten und Vorzüge; er entwickelte sie in der „Nouvelle Héloïse“ an den Romanzen der Waadtländer Bauern und Winzer mehrere Jahre früher, als Macpherson's und Percy's Samm-

---

[1]) Correspondance etc. par Grimm etc. IV. 494 und V. 67.

[2]) Vgl. Herder in der Ausgabe seiner Werke von Suphan, II. 186. 310. 381. 382. IV. 231. 320—325. 494. VI. 136. 142. 143 u. ö.

[3]) Oeuvres. VI. 248.

[4]) Oeuvres. VII. 24. 25.

lungen an's Licht traten [1]). Die Empfindung dafür war ihm gleichsam angeboren; denn er erfreute sich schon als Jüngling an den Romanzen, die er in der Gegend von Lausanne und Vevey hörte, und an der Ballade von der Chevey-Jagd, die er in einer Französischen Bearbeitung des „Spectator“ las.

Poetisch und musikalisch begabt, beachtete Rousseau immer zugleich mit der Dichtung auch deren Composition. Wir erinnern uns, dass er im „Dictionnaire de musique“ Melodien der Hellenen, Chinesen, Perser und Canadier mittheilte, wie sie von Musikgelehrten in unseren Notenzeichen wiedergegeben waren, aber bedauernd dabei bemerkte, wie wenig wir uns hiernach ein richtiges Bild davon machen könnten. Dasselbe Werk enthält eine ausgezeichnete Characteristik der Barcarolen Venedigs, wozu nachmals die „Consolations“ wenigstens für den Tassogesang auch die Noten lieferten. Soviel ich weiss, ist Rousseau der erste, der den Kuhreigen seiner Heimath beschrieb und die Melodie desselben bekannt machte. Schon regte sich überhaupt das Interesse für die Stimmen der Völker in Liedern. Der vielgereiste Lord Marishal Keith hatte sich eine handschriftliche Sammlung von Gesängen fast aller Nationen angelegt, aus der er sich wohl einmal von dem Musikgelehrten Burney, der ihn 1771 in Potsdam besuchte, einzelne Stücke vorsingen liess. Ohne Kenntniss der Musik, empfand Keith das grösste Vergnügen bei den Klängen des Schottischen Dudelsackes, weil sie ihn in seine Heimath und Jugend zurückversetzten. Er hielt sich einen Diener, der sich darauf verstand und draussen im Garten unter seinen Fenstern das barbarische Instrument spielte. In zweiter Linie liebte Keith die Melodien Spaniens, aber auch diese nicht ihrer künstlerischen Reize wegen, sondern weil sie ihn an ein Land erinnerten, das ihm nächst seiner Heimath das theuerste geworden war [2]). Rousseau wusste sehr scharf die Wirkung der Musik als „Zeichen der Erinnerung“ und die Wirkung derselben nach ihrem eigenen Werth und Wesen auseinander zu halten. Man kennt die treffliche Erörterung, die er darüber gelegentlich des Kuhreigens gab. Was ihn selber als Musiker und Dichter beim Volksliede ergriff, das war die Natur und die Wahrheit, die hier noch so unmittelbar und naiv, so lauter und rein zum Ausdruck gelangte. Erschreckt von der verzerrten

---

[1]) Oeuvres. IV. 427.

[2]) Burney, The present state of music in Germany etc. II. 119.

Cultur seiner Zeit, flüchtete er sich in vergangene Jahrhunderte und am liebsten in das klassische Alterthum, und abgestossen durch die kalte und einseitige Verstandesbildung der höheren Stände, wandte er sich zu der Masse des armen schlichten Volkes oder zu fernen uncivilisierten Stämmen, wo die Empfindungen des Herzens noch eine Freistätte hatten. Zum ersten Male construierte er als Philosoph eine Weltordnung, in der auch die volksthümliche Kunst ihren gebührenden Platz erhielt, und in welcher insbesondere die Sprache, Poesie und Musik auf ihren gemeinsamen Ursprung zurückgeführt werden konnten. Verschieden wie die Völker, lehrte er, ist die volksthümliche Kunst. So wenig wie die Individuen sind die Nationen gleichbegabt, und ihre Sprachen haben keineswegs alle den gleichen Werth. An naturgegebenen Bedingungen aber ist wenig oder nichts zu ändern. Die nachahmenden Künste zerfallen in solche, welche sich successiv entwickeln, und in solche, welche den Gesetzen des Fortschrittes nicht unterliegen. Zu den letzteren gehört nach Rousseau die Poesie, die in Homer ihren höchsten und unerreichbaren Vertreter habe. Dagegen ist die Musik beständiger Fortentwickelung fähig. Abhängig von dem Wesen ihrer Sprachen und unter dem Bann ihrer Culturrichtung stehend, werden die modernen Nationen nie das erreichen, was einst die Hellenen erreicht haben. Allein auch in ihrer Sphäre sind sie im Stande, Grosses und immer Grösseres zu leisten, nur dürfen sie nie den Boden der Natur und der Wahrheit verlassen, auf dem die Entfaltung jeder Kunst beginnt, und auf dem die Volksmelodie wie das Volkslied gleichsam als mahnendes Vorbild verbleibt.

In diesem Sinne schuf Rousseau selbst, als er den „Devin du village“ dichtete und componierte, und der Engländer Burney empfand sehr richtig, wenn er den zugleich edeln und volksthümlichen Ton dieser Pastorale mit dem Tone der Balladen seiner Heimath verglich. Den gleichen Character aber tragen alle Arien, Romanzen und Duette des Genfer Musikers, nur dass in ihnen mit der Zeit mehr und mehr das Wehmüthige überwog. Aber auch noch in seinen letzten Lebensjahren konnte der schwergeprüfte Mann zuweilen ganz drollig und lustig werden. So schrieb er zwei sehr heitere Tanzlieder[1]) und die beiden ergötzlichen Arien: „Par des soins assidus“ und „Je sais que mille coeurs se disputent le votre“. Da er seinem Publikum nicht viel zutraute, so bemerkte er in einer Note zu der ersteren: „Es

[1]) Les Consolations etc. S. 99 No. 55 und S. 186 No. 89.

ist gut, darauf hinaufzuweisen, dass hier eine heuchelnde, lächerliche, alte Maitresse erscheint, dass die Rührung blosse Karrikatur ist, und man zuweilen das Taschentuch vorholen muss.“ Und bei der zweiten Arie erinnerte er: „Hier ist wieder ein komischer Gesang, zu dem Spiel und Lachausbrüche gehören“ [1]). Bei dem Negerliede dagegen „Lisetto quitté la plaine“, das Herr von Flammanville für Rousseau niederschrieb, war nichts weiter spasshaft als die wunderliche Art von Französischem Jargon; der Inhalt hatte etwas Rührendes, und demgemäss erfand der Componist auch eine Weise, die den ungefügen schwarzen Burschen im Französischen Amerika herz- und mundgerecht sein musste [2]). Wenn er eine „Psalmodie auf Tasso“ ersann, so wetteiferte er mit den Gondolieren der Lagunenstadt oder mit dem Florentiner Volksgesange, während er sonst bei Italienischen Dichtungen die grossen Meister Leo und Pergolesi zum Vorbilde nahm. Zu Schottischen Balladen seine Saiten stimmend, suchte er nach dem Tone, der mit dem Character der Hochländer harmonierte, und eine Französische Dichtung des sechszehnten Jahrhunderts componierte er ein Mal wenigstens ganz nach „der Vortragsweise und dem Contrapunkte des sechszehnten Jahrhunderts“ [3]). Er bestrebte sich als Musiker stets der Mannigfaltigkeit der Personen und Verhältnisse und womöglich mit Berücksichtigung der Verschiedenheit der Nationen und Zeiten gerecht zu werden. Wenn er im Betreff des „Devin du village“ sagte, dass der Componist durchgängig wie der Poet gedacht, gefühlt und gesprochen hätte, so bezeichnete er es auch als „besonderen Vorzug“ seiner Lieder, dass „hier die Melodie den Worten so angepasst wäre, als ob sie nothwendig dazu gehörte“ [4]). Daher forderte er mit Nachdruck, sie ganz so vorzutragen, wie er sie geschrieben hätte, und insbesondere nirgends ein Füllwerk anzubringen, wo keins von ihm selber angegeben wäre [5]). Zu ganzen Gattungen oder zu einzelnen Liedern ertheilt der Componist noch nähere Belehrungen und Vorschriften. Was er betreffs der Barcarolen und des Tasso-Gesanges angab, habe ich schon an einem früheren Orte erwähnt. Gresset's Idylle „Le siècle pastorale“ wollte er gleich jenen Venetianischen Weisen psalmodierend und ohne strenges Tactmaass gesungen haben.

[1]) Ebendort. S. 120 No. 63 und S. 159 No. 81.
[2]) Ebendort. S. 98 No. 54.
[3]) Ebendort. S. 62 No. 34.
[4]) Oeuvres. IX. 216.
[5]) Les Consolations etc. S. 128 No. 68.

wie er sie selber oft mit Caillot sang[1]). Anderes hier bei Seite lassend, will ich nur noch Rousseau's Aeusserungen über die Romanzen wiedergeben. „Der Gegenstand des in Strophen getheilten Gedichtes, sagt er, ist gewöhnlich eine Liebesgeschichte und oft von trauriger Art. Da die Romanze in einem einfachen, rührenden Stil und etwas alterthümlichen Geschmack geschrieben sein muss, so muss auch die Melodie dem entsprechen: nichts Geziertes, nichts Manirirtes, eine liebliche, natürliche, idyllische Gesangesweise, die ihre Wirkung von selber . . . . thut; es ist nicht nöthig, dass der Vortrag pikant ist, es reicht hin, dass er naiv ist, dass er das Wort nicht verdeckt, dass er es recht verständlich wiedergiebt, und dass er keinen grossen Umfang der Stimme fordert. Da eine gute Romanze etwas Anspruchsloses hat, so packt sie nicht gleich von vornherein, aber die Wirkung jeder Strophe wird durch die folgende gesteigert, unmerklich wächst die Theilnahme, und oft findet man sich zu Thränen gerührt, ohne den Zauber nennen zu können, der das bewirkte. Es steht erfahrungsmässig fest, dass jede Instrumentalbegleitung diesen Eindruck schwächt; zum Vortrag der Romanze ist nichts weiter erforderlich, als eine reine und klare Stimme, die deutlich ausspricht und schlicht singt“[2]).

Die Werke jedes Autors erhalten dadurch eine innere Einheit, dass sie das Gepräge seiner Eigenart tragen. Bei Rousseau's Schöpfungen ist diese Einheit um so auffallender, je ungewöhnlicher seine ganze Persönlichkeit war. Ueberdies richtete er seine gesammte schriftstellerische Thätigkeit seit der preisgekrönten Dijoner Abhandlung mit Bewusstsein und mit laut ausgesprochener Tendenz auf ein und dasselbe Ziel; jedes Buch scheint abgeschlossen in sich selbst, und doch wird immer der Inhalt des einen durch den des anderen ergänzt, so dass sie alle erst durch ihre Verbindung ganz verständlich werden und ihre volle Bedeutsamkeit empfangen[3]). Sogar die Schriften über die Musik sind von denen über die Ethik und Politik keineswegs durch eine Kluft geschieden; dem philosophischen Systeme, auf dem die einen beruhen, gehören auch die andern an. Dass aber die Compositionen Rousseau's seinen Theorien entsprechen, wird Niemand bezweifeln. Man hat ein Mal sogar das Wehen desselben Geistes in jener gekrönten Dijoner Abhandlung und in dem „Devin du village“

[1]) Ebendort. Avis de l'éditeur.

[2]) Oeuvres. VII. 258. 259. Vergl. VII. 25 und IV. 427.

[3]) Jansen, Zur Litteratur über Rousseau's Politik. (Preussische Jahrbücher, Band XLIX.)

gefühlt, und aus den Gesängen der schlichten Leute dieses Stückes denselben Hauch der freien Schweiz empfunden wie aus der Rede des Fabricius [1]), während der Vergleich der Operette mit der „Nouvelle Héloïse“ vielen geläufig gewesen ist. Für sich selbst betrachtet, offenbaren die Compositionen des Genfer Bürgers seit 1752 eine wie die andere den Italienischen Stil und Geschmack; nur diejenigen, die er von 1770 bis an sein Ende schrieb, zeigen unter sich noch eine ganz besondere Gleichartigkeit. „Diese Uniformität, erläutern die „Dialogues“, würde zuweilen in tadelhafte Eintönigkeit umschlagen, wenn sie nicht durch das genaue Verhältniss zu den Texten gerechtfertigt oder entschuldigt würde... Mit einem der Zärtlichkeit nur allzu zugänglichen Herzen hatte Jean-Jacques stets eine Vorliebe für das Landleben. Alle seine Musik, den Gegenständen nach zwar verschieden, trägt doch den Stempel dieser Vorliebe. Man glaubt den Hirtenaccent der Schalmeien zu vernehmen, und dieser Accent ist wiederum derselbe wie im „Devin du village“. Ein Kenner kann sich darüber ebensowenig täuschen als man sich über die Mache der Maler täuscht. Alle diese Musik hat übrigens eine Einfalt, ja eine Wahrheit, die bei uns keine andere Musik hat. Nicht allein, dass sie keine Triller, Fiorituren, Zierrathen und Schnörkeleien irgendwelcher Art enthält, sie kann sogar nichts davon vertragen. Ihr ganzer Ausdruck besteht in der Nüanzierung von Forte und Piano, dem ächten Kennzeichen einer guten Melodie. Diese Melodie ist hier stets einheitlich und stets gut markiert; die Begleitungen beleben sie, ohne sie zu ersticken, und man hat dem Musiker nicht immer zuzuschreien: piano! mehr piano! [2])... Nie war ein Mensch leidenschaftlicher für die Tonkunst eingenommen als Jean-Jacques, aber er ist es blos für diejenige, welche zum Herzen spricht; daher liebt er es mehr, Musik zu machen als zu hören, namentlich in Paris, weil es da keine giebt, die ihm so zusagt als seine eigene. Er singt sie mit einer Stimme, die schwach und gebrochen, aber noch beseelt und innig (douce) ist; er begleitet sie etwas mühsam mit Händen, die weniger noch das Alter als die Schüchternheit zittern macht. Seit einigen Jahren ergiebt er sich feuriger als je diesem Genusse; man entdeckt leicht, dass er in ihm eine freundliche Ableitung von seiner Pein findet. Wenn schmerzliche Gefühle sein Herz bedrücken, sucht er die Tröstungen, die ihm die Menschen ver-

---

[1]) Sayous, Le XVIIIe siècle etc. à l'étranger. I. 244. 245.

[2]) Oeuvres. IX. 242.

sagen, auf seinem Klaviere. Der Schmerz verliert hier das Herbe, und Jean-Jacques findet hier beides zumal, Melodien und Thränen. Auf den Strassen rettet er sich vor den beleidigenden Blicken der Leute dadurch, dass er in seinem Innern über Melodien nachsinnt; mehrere seiner Romanzen, traurig und schmachtend im Tone, aber zärtlich und mild, sind gerade auf diese Weise entstanden. Alles was denselben Character trägt, ist ihm angenehm und reizvoll. Er hat eine Leidenschaft für den Schlag der Nachtigall; er liebt das seufzende Girren der Tauben und hat es in der Begleitung einer seiner Arien nachgeahmt*): die Sehnsucht nach einem innigen Zusammensein ergreift ihn. Seine stärkste und vergeblichste Leidenschaft war die, geliebt zu werden: er glaubte dafür geschaffen zu sein" [1]).

Rousseau's Lieder wurden von jedem geschätzt, der sie kennen lernte. Da er sie nicht drucken liess, suchte man wenigstens Abschriften davon zu erhalten. Der Sänger Caillot konnte deren gar nicht genug bekommen [2]). Copieen der Romanze „Dors mon enfant" liessen sich sieben verschiedene Personen von dem Componisten schenken [3]). „Vor dem Fieber, schrieb Frau von Verdelin den 24. August 1771 ihrem alten Freunde, besänftigte ich meine Armschmerzen, indem ich Ihre reizenden Arien sang; ich bin jetzt recht betrübt über die Mittelmässigkeit meiner Stimme; ich hätte gewünscht die Melodie dieser wonnigen Musik vollständig wiedergeben zu können; aber sie ist so vortrefflich, dass jedermann, trotz meines mangelhaften Vortrages, entzückt davon ist" [4]).

Sorgfältig bewahrte Rousseau in seiner letzten Lebensepoche die Compositionen, die er schuf. Neben den schönen Reinschriften, die er davon machte, behielt er auch die ersten Entwürfe. „Ich traf Vorkehrungen, berichtet er, dass das Ganze nur in treue sichere Hände fällt, die es weder zerstückeln noch zerstören lassen; denn wenn die Leidenschaft aufhören wird, die Urtheile über mich zu dictieren, so wird nach meiner Ansicht diese Sammlung einen starken Beweis dafür liefern, dass die Musik, die sie enthält, von einem und demselben

---

*) Les Consolations etc. S. 68 No. 128.

[1]) Oeuvres. IX. 244. 245.

[2]) Registre de mes copies etc. Siehe Anhang No. 8.

[3]) Registre de mes copies etc. Siehe Anhang No. 8.

[4]) Streckeisen-Moultou, J.-J. Rousseau, ses amis et ses ennemis etc. II. 582. 583.

Componisten ist“ [1]). Anklänge, Reminiscenzen, einzelne fremde Züge könnten darin sein, aber das träfe sich bei jedem Tonsetzer. Vieles hätte er ausscheiden müssen, wenn er nur das Gute aufbewahren wollte, aber es käme ihm darauf an, dass die Leute seine Eigenart kennen lernten, um hiernach selbstständig zu beurtheilen, welche Werke ihm seine Feinde verleumderisch beilegten oder lügnerisch absprächen [2]). Im Herbst 1777 machte Rousseau das Inventar seiner musikalischen Manuscripte [3]). Ausser den Heften der Oper „Daphnis et Chloé“ und der Musique latine, die wir erwähnten, hatte er in Reinschrift ein Heft Arien und Duette (140 Seiten), dann einzelne dieser Stücke und zwar 14 an der Zahl, von denen jedoch No. 7 und No. 8 schon Caillot geschenkt waren, und No. 10 später in die Hände des Marquis Girardin gelangte, und endlich ein Heft Chansons (155 Seiten). Hierauf beruhen die Publikationen, die nach Rousseau's Tode gemacht worden sind. Die Liedersammlung erschien 1781 mit dem Titel „Les Consolations des misères de ma vie, ou Recueil d'airs, Romances et duos de J.-J. Rousseau“. Der Titel rührt von dem Verfasser her. Auf einem der Brouillons, die der Familie Girardin gehören, fand ich die Lateinische Aufschrift „Miseriarum vitae consolatio“. Der schöne Stich, den Benoît besorgte, ist in Hochfolio. Das Titelblatt zeigt eine Nachbildung von Houdon's Büste auf einem Postamente mit dem Satze aus Montaigne: „Nature est un doux guide. Je queste partout sa piste: nous l'avons confondue de traces artificielles“. Zur Linken steht ein Mädchen, das auf einen sitzenden Knaben niederschaut; beide haben eben das Monument mit Guirlanden umwunden. Rechts auf einem Stuhle sehen wir die Mutter, die einem kleinen Jungen eine Blume reicht, während sie den Säugling an der Brust hält, den ihr die danebenstehende Dienerin gebracht hat. Auf dem Tische liegt Rousseau's „Émile“. Die Randverzierungen, die das Ganze umschliessen, umfassen unten eine Rund-Vignette mit der Abbildung der Pappelinsel, der Grabstätte des Genfer Bürgers [4]).

---

[1]) Oeuvres. IX. 243.

[2]) Oeuvres. IX. 242 und 243. Note 1.

[3]) Registre de mes copies etc. Siehe Anhang No. 8.

[4]) C. Benazech del. et sculps. 1781. — Richomme graveur pour la musique. — André graveur pour les paroles depuis la page 33. — A Paris, chez de Roullede de la Chevardière, rue du Roule, Esprit, Libraire, au Palais Royale. 1781. Avec Privilège du Roi.

Nach Vollendung seiner Publikationen übergab Benoît, ehemaliger Controlleur der Domänen und Forsten in Toulouse, die Manuscripte derselben der königlichen Bibliothek in Paris und zwar zu Händen des Staatsrathes und Bibliothekars Bignon. Die Herren Marquis de Girardin, Barbier de Neuville, Olivier de Corancez, Caillot, Ludwigsritter Sauvigny, Deleyre und Graf Duprat, Oberstlieutenant im Regimente Orléans, bestätigten durch Namensunterschrift, dass die Manuscripte ganz von Rousseau's Hand waren, dass sie immer auf dessen Klaviere lagen, und dass er einige der Compositionen für sie oder auf ihren Wunsch gemacht hatte [1]). Der kostbare Band Reinschriften befindet sich noch heute in der Bibliothèque nationale zu Paris. Mit Ausnahme der 14 Einzelnummern enthält er die Stücke, die in Rousseau's Inventar verzeichnet sind, nur dass er nicht, wie dieser rechnete, aus 613 Seiten, sondern blos aus 601 Seiten besteht.

Petitain bemerkte zuerst, dass Benoît nicht Alles veröffentlicht hatte, was ihm Rousseau's Nachlass darbot. Es fehlten folgende Stücke: 1) eine neue Composition auf den Text des Devin „Je vais revoir ma charmante maîtresse“, 2) drei Fragmente von Compositionen zu Französischen Dichtungen, 3) zwei Duos für Clarinetten und 4) die vier Motetten von 1753, 1757, 1767/68 und 1770 oder 1772. Allein auch hiermit besitzen wir den Nachlass des Genfer Bürgers noch nicht vollständig. Den Beweis dafür entnehme ich Rousseau's Copierbuche [2]). Darnach setzte er, wie erwähnt, 25 Lieder mit Begleitung für die Gräfin d'Egmont. Die Brouillons davon waren 1777 nicht mehr vorhanden, wohl aber Reinschriften von jedem einzelnen Liede und auch eine Gesammtcopie derselben, die für den „Recueil général“ bestimmt war. Sind nun alle diese Sachen verloren gegangen? Denn in den „Consolations“ ist auch bei keinem einzigen Liede der Zusatz zu lesen: „Paroles fournies par Madame la comtesse d'Egmont“. Oder sind diese Worte nur zufällig weggefallen, und besitzen wir dennoch die 25 Compositionen? Unmöglich wäre dies nicht. Dagegen fehlen entschieden alle die Arien, zu welchen Rousseau auf den Wunsch der Gräfin d'Egmont blos die Begleitung schrieb, und deren Copie 18 Folioseiten ausfüllte [3]). Auf der Pariser Rousseau-Ausstellung sah ich

[1]) Oeuvres de J.-J. Rousseau. Genfer Ausgabe. XXX. 456. Vergl. Les Consolations etc. Avis de l'éditeur. S. 4.

[2]) Oeuvres de J.-J. Rousseau avec des notes historiques. Paris, de l'imprimerie de Crapelet. — Lefèvre, 1819. 1820.

[3]) Registre de mes copies de musique. Siehe Anhang No. 8.

1883 einen Manuscriptenband in Querquart, dessen Eigenthümer Herr E. Monteaux ist, und welcher die Bezeichnung trägt: „Musique inédite de J.-J. Rousseau“. Leider war es mir nicht vergönnt, den Inhalt einzusehen. Ist die Angabe des Titelblattes richtig, so enthält der Band wahrscheinlich Compositionen, die vor Rousseau's Rückkehr nach Paris, d. h. vor 1770 entstanden. Es könnte freilich auch sein, dass die Lieder für die Gräfin d'Egmont darin enthalten wären. In jedem Falle würde die Veröffentlichung dieser Musikstücke dankbar aufgenommen werden.

Im Dezemberheft des „Mercure de France“ von 1778 wurde das Erscheinen der „Consolations“ mit schwungvoller Anpreisung dem Publikum verkündigt. „Der Verfasser des Devin“ und des „Dictionnaire de musique“, hiess es hier, besass im höchsten Grade die Praxis und die Theorie der hinreissendsten aller schönen Künste. Das Publikum wird sich gewiss über die verheissene Sammlung freuen. Unter Rousseau's Händen wurde die Französische Sprache ein ebenso melodiöses Instrument als diejenige Tasso's, eben so reich als diejenige Pope's und eben so ausdrucksvoll als diejenige der Römischen und Atheniensischen Redner“ [1]). So verherrlichte Panckouke, der einst zuerst den Ruhm des „Nouvelle Héloïse“ prophezeit hatte, den Meister der Sprache und des Gesanges.

In der Einleitung zu den „Consolations“ liess sich der Herausgeber Benoît treffend also vernehmen: „Die meisten Texte sind von alten Französischen Autoren, die Rousseau wegen ihrer Naivetät und Wahrheit und wegen jener Naturphilosophie liebte, welche das Glück in die Ruhe setzt, und welche stets die seinige war. . . . Heute will man brillante und schwere Musik. Die Musik der hier vorliegenden Arien aber ist so schlicht, dass sie auch leicht erscheint. Aber da sie ergreift, da sie den angemessenen Character hat, da die Wirkung, die sie hervorbringt, bei jeder Wiederholung lebhafter und hinreissender, und ihr Ausdruck verständlicher wird, so zweifeln wir nicht, dass Personen, deren guter natürlicher Geschmack noch nicht ganz verdorben ist, gleich dem Verfasser selber aus dieser Sammlung den Trost in den Kümmernissen ihres Lebens schöpfen werden.“

Freunde und Feinde des Dahingeschiedenen drängten sich nach dem merkwürdigen Liederbuche, dessen gesammter Ertrag für das

---

[1]) Mercure de France, Décembre 1778. — Vergl. Fréron, Année littéraire. II. 283. — Genfer Ausgabe der Werke Rousseau's, XXX. 108. 119. 154.

Findelhaus in Paris bestimmt war. Die lange Subscriptionsliste zeigte den Antheil, den Frankreich, die Schweiz, Holland, Deutschland und England an dem Werke nahmen. In Paris unterzeichneten Polen, Russen, Amerikaner und andere Fremde, die dort verweilten. Neben den Namen fürstlicher Persönlichkeiten erschienen diejenigen berühmter Staatsmänner und Künstler. Hier las man „M. le chevalier Gluck“ und „M. Francklin, Ministre plénipotentiaire de la République des Provinces-Unies de l'Amérique Septentrionale, à Passy“. Der emporgekommene Streber Grimm bestellte zwei Exemplare und betitelte sich „M. le baron, Ministre plénipotentiaire de Saxe-Gotha“. Auch Madame Necker abonnierte auf zwei Exemplare. Ihre Tochter, nachmals Frau von Staël, fasste von früher Jugend auf eine leidenschaftliche Verehrung für die Werke des Genfer Bürgers. Unter dem Einflusse derselben entfalteten sich ihre eigenen Talente, und ihre „Lettres sur les ouvrages et le caractère de J.-J. Rousseau“ [1]) sind ungewöhnlich reich an feinen und eigenthümlichen Bemerkungen.

In diesen Briefen spricht Frau von Staël auch über die „Consolations“. „Die Melodien, sagt sie, sind schön, einfach und rührend. Sie vermählen sich mit der Seele, man kann sie auch im Unglücke singen . . . Einige derselben schienen mir ganz schweizerisch; ich glaubte mich beim Anhören auf die Spitzen unserer Berge versetzt und hier den Ton der Hirtenflöte zu vernehmen, wie er sich langsam durch das Echo weiter verbreitet. Sie gemahnten mich oft an eine mehr sanfte als melancholische Musik, die sich leicht mit der Empfindung des Zuhörers vereint und ihm der Ausdruck seines eigensten Gefühles wird . . . . Rousseau liebte vornehmlich melancholische Melodien, welche so sehr mit den ruhigen Stimmungen des Landlebens harmonieren. Dort scheint die ganze Natur die sanft trauernden Töne einer rührenden Stimme zu begleiten; aber ein solcher Genuss setzt eine reine gefühlvolle Seele voraus“. Die Lieder der „Consolations“ waren in Frankreich lange und allgemein beliebt; noch Fétis rühmte von ihnen, dass sie denselben wahren und herzbewegenden Character wie diejenigen des „Devin du village“ besässen.

In Deutschland schwärmte man gleich bei ihrem Erscheinen für sie; die seltsame Composition „Air de trois notes“ wurde zu Leipzig mit Deutschem Texte sogar besonders gedruckt [2]). Unser grösster

[1]) Lausanne, 1789. 12°. — Deutsch übersetzt: „Ueber J.-J. Rousseau's Character“ von der Frau von Staël. Leipzig 1789. 12.

[2]) Gerber, Neues Lexicon der Tonkünstler. Artikel Rousseau.

Liederdichter und der Componist, den er als „das grösste musikalische Genie“ eine Zeit lang feierte, schwelgten im Genusse der „Consolations“. Philipp Christoph Kayser, der 1775 „Lieder und Melodien“ und 1777 „Gesänge mit Begleitung des Klavieres“ herausgab, empfahl in Zürich Rousseau's Compositionen seinen Schülern und Bekannten und schrieb mit der Begeisterung der Jugend über sie an Goethe. Inzwischen hatten sich dieselben auch schon alle Herzen in Weimar erobert, wo sie von der Schauspielerin Corona Schröter entzückend gesungen und gespielt wurden. Goethe war hingerissen von den „Consolations“; er nannte sie einen „unschätzbaren Nachlass“ des Genfer Bürgers und liess sich die Stimmen ausschreiben, um sie sich immer wieder und wieder vortragen zu lassen. „Man wird sie nicht satt, schrieb er den 31. August 1781 an den Freund Kayser, und ich bewundere bei der Einfalt die grosse Mannigfaltigkeit und das reine Gefühl, wo alles an seinem Platze ist“ [1]).

Rousseau stellte die Musik unter diejenigen Künste, welche einer beständigen Vervollkommnung fähig sind, aber schwerlich hätte er ihr den raschen und gewaltigen Aufschwung zugetraut, den sie durch Mozart, Beethoven und Franz Schubert erhielt. Einen Meister des Liedes insbesondere, wie Franz Schubert, hatte die Welt nie gesehen, und nie vielleicht wird sie seines Gleichen wieder haben. Neben ihm den Verfasser der anspruchslosen, schlichten, ja eintönigen „Consolations“ auch nur zu nennen, wird Niemandem in den Sinn kommen. Allein die strenge Geschichte, die nur auf unvergängliche Werke den unvergänglichen Lorbeer legt, versagt zugleich denjenigen ihre Anerkennung nicht, die für ein einzelnes Volk und für eine abgegrenzte Zeit Bedeutendes hervorgebracht haben. Und Rousseau hat unleugbar als Componist dieses Verdienst, während er als Schriftsteller seinen Platz neben den grössten Geistern aller Nationen und Zeiten einnimmt.

Die ausgesuchte und feine Bildung, welche den Stolz der Aufklärungs-Epoche machte, erschien dem Genfer Philosophen als eine widerliche Verirrung von der Wahrheit und Schönheit. Er zeigte den himmelweiten Unterschied der Dinge, wie sie an sich sind und „aus Gottes Hand hervorgehen“, von den Dingen, wie sie durch

---

[1]) Keil, Goethe's Tagebuch. S. 242. Burkhardt, Goethe und der Componist Ph. Chr. Kayser. S. 61. Das P. S. „Wie dieser Brief“ u. s. w. gehört jedoch nicht hinter den Brief vom 20. Julius 1781, sondern hinter den vom 31. August 1781.

Afterweisheit unter den Händen der Menschen werden. Auf jedem Gebiete verwarf er die willkürlichen und aufgedrungenen Satzungen, um für diejenigen Formen der Erscheinung, des Seins und Werdens einzutreten, welche aus der Natur oder dem Wesen der Dinge entspringen. Wenn der Baconismus seiner Zeit im Dienste der Aristocratie des Geistes gegen die Aristocratie der Geburt den intellectuellen Fortschritt als die Erlösung und das Heil der Menschheit anpries, so verkündigte der democratische Rousseau, dass das Glück der Gesammtheit und des Einzelnen in der Tugend bestände. Ueber den fraglichen Werth des Wissens, das nur von Wenigen zu erlangen ist, erhob er den sicheren Werth des sittlichen Wollens und Könnens, wozu jeder wie die Pflicht so die Kraft besitzt. Er gab dem Character den Vorzug vor dem Geiste, und alle Grübeleien der Speculation mit sammt dem Gelehrtenkram stellte er unter die gesunde Vernunft und unter die Unmittelbarkeit des Genies. Insbesondere aber betonte er die Rechte des Herzens gegen die Anmaassungen des Witzes und Verstandes. Wie weit diese giengen, davon können wir uns, dank dem Genfer Bürger, gar keine Vorstellung mehr machen. Ein trefflicher Mann, wie der greise Fontenelle, sah die wahre Grösse seines Characters darin, dass ihn Gefühl und Empfindung nie angewandelt hätten. „Allerdings, sagt Jean-Jacques, wurde das Wort „Sentiment“ in der Gesellschaft gar viel gebraucht, aber man durfte darunter durchaus nicht den rührenden Erguss in den Busen der Liebe und Freundschaft verstehen, denn das wäre zum Sterben fade gewesen. Was man unter „Sentiment“ verstand, waren hochtrabende Allgemeinmaximen, ausgestattet mit allem Raffinement der spitzfindigsten Metaphysik . . . Das „Sentiment“ der Leute von Welt glich dem Homer der Pedanten, dem von diesen tausend chimärische Schönheiten aufgedichtet werden, weil sie die wahren nicht herausfühlen“[1]). Und inmitten einer solchen Welt stand Rousseau mit der glühendsten Leidenschaft der Seele und mit einer solchen Gabe, sie auszudrücken, dass man sagte: das Papier brennt unter dem Zuge seiner Feder. Jene extravagante Empfindungsweise, die wir nach Goethe's „Werther“ benennen, ist in Rousseau's „Nouvelle Héloïse“ 1761 der Welt zuerst kundgeworden, und in seinem Epitaph auf zwei Liebende, deren Vermählung die Eltern nicht zugaben, und die sich gegenseitig 1770 vor dem Altar einer kleinen Kirche bei Lyon er-

[1]) Oeuvres. IV. 171.

schossen, gleichsam epigrammatisch formuliert [1]). Ich habe hier nicht auseinanderzusetzen, wie der Sohn des Genfer Uhrmachers der Französischen Nation eine neue Seele einhauchte und eine neue Sprache verlieh, und der Leser sagt sich selbst, dass hierzu auch eine Musik beitragen musste, die als vom Herzen kommend, auch zum Herzen gieng. Der Verfasser der „Nouvelle Héloïse“, von Romanen diejenigen besonders liebend, worin einer gefühlvollen Frau durch das Unglück das Leben verleidet wird [2]), liebte in der lyrischen Poesie das Weiche und Liebliche, das Empfindungsvolle und Sentimentale, das Rührende und Elegische, und wurde in der Musik nur von Melodien ergriffen, die denselben Character trugen. Aber wie wenig konnte ihm da die Dichtung und Tonkunst der Franzosen genug thun! „Unter den modernen Völkern, sagt Rousseau, gebührt den Franzosen die Palme in der Kunst, Chansons zu verfertigen, aber durchaus nicht in Anbetracht der Melodie, sondern in Anbetracht des Salzes, der Anmuth und der Feinheit der Texte, bei denen sich aber wiederum der Esprit und die Satire gewöhnlich weit bemerkbarer machen, als das sinnliche Behagen und die seelische Empfindung... Rühmen sie sich der Musik ihrer Chansons, so verurtheilen sie sich selber; könnten sie Empfindungen singen, so würden sie keinen Esprit singen“ [3]). Wollte der Genfer Bürger also Dichtungen haben, wie er sie liebte, so durfte er sie nicht bei den Dichtern seiner Zeit und bei den Günstlingen der gebildeten Gesellschaft suchen. Und wollte er für die alterthümlichen und volksthümlichen Lieder Melodien nach seinem Herzen haben, so musste er sie sich selber erfinden und ersinnen. Dass ihm dies auch zur Freude seiner Zeitgenossen durchaus gelungen ist, bezeugten uns die Stimmen, die wir vernommen haben, und noch ein Menschenalter nach seinem Tode wurde Rousseau als der „Urheber der gefühlvollen und melancholischen Tonkunst (de ce genre de musique tendre et mélancolique) gepriesen, die von den Franzosen damals als wahrhaft schön erkannt worden war, und die sie nun auch mit Liebe pflegten und weiter entwickelten“ [4]).

[1]) Oeuvres. VI. 27. Vergl. Lyon, vu de Fourvières S. 539 u. s. w. und Correspondance etc. par Grimm etc. IX. 23. 24.

[2]) Lettre de J.-J. Rousseau à lady Cécile Hobart, à Monquin le 28 mars 1770. Mitgetheilt von Chantelauze in Le Livre. 1884. No. 50 S. 41.

[3]) Oeuvres. IV. 89 und VII. 24.

[4]) Comte d'Escherny, Oeuvres philosophiques etc. Paris 1814. Angeführt von Musset-Pathay, Histoire de la vie et des ouvrages de J.-J. Rousseau. I. 81.

Capitel 6.

Lebensausgang.

Niemals widmete sich Rousseau ausschliesslich der Musik, und gerade in den letzten Jahren seines Lebens war die Vielseitigkeit seiner Beschäftigung wahrhaft wunderbar. Vor Allem lagen ihm seine autobiographischen Arbeiten am Herzen; er vollendete im Winter von 1770 auf 1771 die „Confessions", verfasste von 1773 bis Anfang 1776 die „Dialogues" und schrieb zuletzt bis Ostern 1778 an seinen „Rêveries". In dieselbe Epoche fallen seine Schriften über Botanik, deren Studium ihn seit seinem Aufenthalte im Val-de-Travers beglückte und begeisterte; und wie er dort zu Motiers sein „Projet de constitution pour la Corse" entwarf, so schrieb er 1772 in Paris seine „Considérations sur le gouvernement de Pologne". Auch die Correspondenz Rousseau's war bis 1772, wo er sie auf das Nothwendigste einschränkte, noch ziemlich umfangreich. Neben dem allen fand er Zeit, zu botanisieren und zierliche Miniatur-Herbarien anzulegen, musiktheoretische Probleme zu lösen, sowie Glockenspiele, Märsche, Opern und Lieder zu componieren. Für jeden anderen Menschen, der das sechzigste Lebensjahr überschritten hat und von körperlichen und geistigen Leiden heimgesucht wird, wäre eine einzige dieser Beschäftigungen vollkommen genug gewesen; Rousseau trieb sie sammt und sonders in den Mussestunden, die ihm sein Copisten-Handwerk übrig liess.

Wir erinnern uns der Umstände, unter denen er 1751 diese Thätigkeit begann, die er dann bis 1756 fortführte und auch nach seiner Uebersiedelung auf das Land nie ganz aufgab. Noch in Montmorency bat er gelegentlich seine Freunde, getrost jeden Auftrag für ihn anzunehmen, nur sollten sie vorher bemerken, dass er etwas theuer wäre, und dass er Französische Musik, die den Augen so wehe wie den Ohren thäte, nie copieren würde, wenn ihm andere Musik zum Copieren vorläge[1]). In Paris nahm er seit Ende Julius 1770 das Geschäft wieder in dem ganzen Umfange auf[2]), in welchem er es 1751 etabliert hatte. Bildeten sich damals reiche Leute ein, dass sie

[1]) Streckeisen-Moultou, Oeuvres et Correspondance inédites de J.-J, Rousseau. 387.

[2]) Nach dem Registre (Anhang No. 8) geschah es den 1. September 1770. aber nach Oeuvres. XII. 218 Ende Julius 1770.

die Gelegenheit benutzen dürften, um Rousseau ein Geschenk zu machen, so kamen sie übel an; man erzählte sich im Publikum, dass er 1753 von 20 Louisd'or, die ihm Graf Clermont schickte, nur einen behielt, und später, dass er von 100 Louisd'or der Marquise Pompadour nur 12 Francs annahm [1]). Jetzt aber nannten die Leute Rousseau's Copistengeschäft eine blosse Koketterie, denn er wäre nun ein wohlhabender Mann. Das verdross ihn sehr, und als er dem Polizeimeister Sartines mancherlei Klagen vorzubringen hatte, so beschwerte er sich auch über ein solches Gerede, das seinem Erwerbe nachtheilig werden müsste [2]). Seit dem 1. April 1772 führte er sorgfältig Buch über seine Arbeit. Er schrieb den Titel jedes Stückes auf mit der näheren Bezeichnung Partitur, Einzelstimme u. s. w., den Namen des Auftraggebers, den Tag, an dem die Copie fertig gestellt war, und die Anzahl der Seiten, auf die sie sich belief. Jedes Stück erhielt eine Nummer, und um nicht zu grosse Zahlen zu erhalten, bezeichnete Rousseau die Hunderte mit Buchstaben, das erste mit A, das zweite mit B u. s. w. Nach einer Berechnung, die er vornahm, glaubte er annehmen zu dürfen, dass er vom 1. September 1770 bis 1. April 1772 etwa 100 Stücke copiert hätte, und deshalb begann er sein Register mit der Nummer B. 1 d. h. 201. Mit denselben Nummern B. 1, B. 2 u. s. w. wurde von da an jede Copie versehen, die aus Rousseau's Händen gieng, und ausserdem setzte er die Initialen seines Namens J.-J. R. darauf. Was aus den Copien wurde, war dem Copisten gleichgiltig, aber von dem Register wünschte er, dass es als ein Denkmal oder Document der Geschichte seines Lebens auf die Nachwelt gelangte. Ein Mann, so sollte sie sich Angesichts desselben sagen, der in sieben Jahren 11—12000 Seiten Noten schrieb, und der nebenher zierliche Miniatur-Herbarien mühevoll anlegte, ein solcher Mann kann doch nimmermehr der ausgemachte Bösewicht sein, als den ihn seine Feinde schildern. „Denn die Herrschaft der Gewohnheit, erklärt der wahngequälte Greis, und die Liebe zu mechanischer Handarbeit sind in meinen Augen Dinge, die sich mit den evidenten und aufbrausenden Leidenschaften der bösen Menschen nicht vertra-

[1]) Musset-Pathay, Oeuvres inédites de J.-J. Rousseau bringt einen Brief Rousseau's an die Pompadour, der vorher schon in den Mémoires der Madame de Hausset und dann in denen der Madame de Genlis stand, der jedoch, wie schon die sinnlose Datierung ergiebt, eine offenbare Fälschung ist.

[2]) Oeuvres. XII. 243.

gen" [1]). Wenn Rousseau mit seinen Herbarien oder Copien beschäftigt war, dann war es, als ob in seinem Innern die lautere Kindlichkeit und Herzensgüte still und sanft ihre Blüthen erschlösse. Die fixen Ideen wichen von ihm, und angeregt von den Pflanzen und von den Notenzeichen, die vor ihm lagen, sah sein Blick die lieblichsten Landschaften, und vernahm sein Ohr die wonnigsten Melodien. Selbst in den anspruchslosen Werken seiner Hand offenbarten sich die Harmonie der Seele und die künstlerische Begeisterung. „Nie sah ich eine schönere Notenschrift, sagt ein Musikgelehrter unserer Tage. Die Köpfchen so rund und schwarz, so stattlich aufrecht auf zierlichem Stengel und in stets gleichem Abstand — eine wahre Augenweide! Eine mechanische Arbeit, aber man sieht ihr an, dass sie mit Liebe gemacht wurde. Wer so copiert, der muss gern copiert haben. Merkwürdigerweise liegt in diesen Zügen nichts, was das hastige ungleiche Temperament Rousseau's verrathen würde. Es ist als ob Alles, was in dem widerspruchsvollen Character des Mannes an Schönheitssinn, Anmuth und Seelenfrieden verstreut und versteckt lag, sich in dieser reizenden Notenschrift gesammelt hätte" [2]).

Rousseau hatte den Verkehr und selbst die Correspondenz mit fast allen seinen Freunden aufgegeben, aber die Thür des Copisten stand jedem Menschen offen. Lakaien und Zofen begegneten sich hier mit den vornehmsten Herren und Damen der Gesellschaft. Der dreisten Neugierde, dem billigen Wohlthun oder der schüchternen Verehrung konnte es gar nicht bequemer gemacht werden. Zu Fuss oder in stattlichen Wagen erschienen die Auftraggeber in der Rue Platrière und stiegen dort bei der Grossen Post die vier Treppen hinauf zu dem merkwürdigen Philosophen. Die Herzogin von Würtemberg und Madame Du Barry, die Mätresse Louis XV. liessen sich durch Andere ein Autograph Rousseau's besorgen, aber Marquisinnen und Gräfinnen genug wollten den Verfasser der „Nouvelle Héloïse" von Angesicht zu Angesicht sehen. Niemand hatte diesem mit so viel Geist und Gefühl gehuldigt als Madame de la Tour de Franqueville. Sie hatte sogar die Feder geführt, um ihn gegen Hume zu vertheidigen. Jahre lang unterhielt sie mit Rousseau eine Correspondenz, wie nie eine solche zwischen einem Autor und einer für ihn schwärmenden Frau unterhalten worden ist, und ein Mal wenigstens sahen und

[1]) Oeuvres. IX. 246.
[2]) E. Hanslick, Musikalische Stationen. 178. 179.

sprachen sie sich auch. Trotzdem war jetzt selbst zwischen ihnen jedes Band gelöst, und so blieb Frau de la Tour nichts übrig als mit dem Verfasser der „Nouvelle Héloïse“ Geschäftsbeziehungen anzuknüpfen. Sie kam am 7. April 1772 mit der Arie Bach's „Per quel paterno amplesso“, die sie copiert zu haben wünschte. Zu ihrem schweren Leidwesen wurde sie nicht wieder erkannt; sie empfieng einfach den Bescheid, dass im Monat Junius die Arbeit abgeholt werden könnte. Allein der liebenswürdige Brief, den sie darauf schrieb, rührte Rousseau's Herz, und für kurze Zeit wurde noch ein Mal das alte Verhältniss hergestellt[1]). Das Copistengeschäft gieng damals sehr flott; Madame Pasquier bekam den 1. April 1772 die Copie eines Quartettes von Kiegel ausgehändigt, nachdem sie vorher wiederholt den Weg umsonst gemacht hatte. Sehr oft brachte Frau de Trudaine Arbeit. Von anderen Damen, die den berühmten Mann sehen wollten, nenne ich nur die Marquise de la Pugeate, die Gräfin Saint-Haon, die Fürstin Czartoryski, Fräulein de Gunning, die Frau Hubert aus Genf, die Präsidentin de Fautras, die Frauen d'Ormoy, d'Astier, de Villemoria und de Chaumont. Unter den Männern, die den Copisten in der Rue Platrière heimsuchen, fanden sich fast alle Nationen Europas vertreten: Franzosen, Engländer, Spanier, Italiener, Deutsche, Polen und Russen. Unter den Franzosen begegnen wir gleich Herrn de Boisgelou, der als Wunderkind durch sein Geigenspiel einst Rousseau's Bewunderung erweckt hatte und ihm immer als der Sohn seines verstorbenen Freundes werth blieb. Wir sehen ferner den grossen Geiger und Componisten Gariniés, den Sänger Caillot, den Musikalienhändler Bailleux und den Musikdilettanten Benoît, der nachmals die „Consolations“ herausgab. Von alten Bekannten treffen wir Corancez, den Commandeur de Menon und Dutens. Der Dichter de Belloy stellte sich jetzt dem Philosophen persönlich vor, mit dem er einige Jahre vorher Briefe gewechselt hatte, und nicht ohne eine gewisse Ueberraschung stossen wir auf Beaumarchais, den Sohn eines Uhrmachers, der selber zum Uhrmacher bestimmt, auf vielen Gebieten zum Abenteuerer und Schwindler wurde, der durch Denkschriften die Französische Justiz an den Pranger stellte und durch meisterhafte Lustspiele die revolutionären Leidenschaften schürte, der Speculationsgeschäfte jeder Sorte trieb, fürstlich lebte und mit Hinter-

[1]) Correspondance originale et inédite de J.-J. Rousseau avec Madame La-tour de Franqueville etc. II. 324.

lassung von einer Million Schulden verstarb. Wir treffen in Rousseau's Zimmerchen Barbier de Neuville, den Marquis de Folleville, den Marquis de Girardin, die Grafen de Rochart und Duprat, den Abbé de Prammont, die Herren de Saint-Victor und de Flammanville. Dem polnischen Grafen Wielhorski diente die Musik nur zum Vorwande, um mit dem Philosophen die politische Zukunft seines Vaterlandes zu berathen. Russland war durch den Grafen Strogonow und den jungen Fürsten Galitzyne vertreten. Auffallend zahlreich erschienen die Deutschen. Wie manches Mal machte sich der Ritter Gluck auf den Weg, um mit dem Verfasser der „Lettre sur la musique française“ stundenlange Unterhaltungen zu führen. Dann kam auch ein ungenannter Hofmusikus des Prinzen Heinrich von Preussen, der dem merkwürdigen Copisten gewiss vieles Freundliche von seinem Herrn zu sagen hatte, und der Hauptmann Becker, der sich rühmte, eine Oper „Roland“ componiert zu haben. Wir hören die Namen Jägerschmidt, Heinrich Storch u. a. Wir finden die Barone Thun, Kettler und Günderode bei Rousseau[1]). Zum Schlusse begleiten wir den jungen Kaufmann Eymar aus Marseille, der sich überaus darnach sehnte, dem Verfasser des „Émile“ in's Auge zu blicken, und am 2. Mai 1774 zu ihm gieng. „Hier habe ich die Partitur eines Duettes, brachte er verlegen heraus, ich möchte sie gern in Einzelstimmen copiert haben“. Der Philosoph nahm das Heft entgegen, gieng es aufmerksam durch und fragte, ob er die Violoncell-Stimme, die mit verschiedenen Schlüsseln notiert wäre, wieder ebenso schreiben sollte. „Ganz wie es Ihnen beliebt“, lispelte Eymar, und erhielt darauf den Bescheid, dass er die Copie in vierzehn Tagen abholen könnte. Am 17. Mai klopfte der junge Marseiller, der Weisung folgend, bei Rousseau an, empfieng seine Copie und zugleich eine kleine Rechnung, welche mit Bleistift geschrieben war: „9 francs, die Seite zu 10 sous gerechnet“. „Es ist theuer, entschuldigte sich der Copist, aber es kostet mich viel Zeit, ich wende die grösste Sorgfalt darauf und muss oft Fehler corrigieren, die geschicktere und weniger zerstreute Copisten gar nicht machen“[2]).

Manche Besucher waren Rousseau sehr willkommen, weil jede aufrichtige geräuschlose Liebe und Verehrung auf sein wundes Ge-

---

[1]) Registre de mes copies de musique. Anhang No. 8.

[2]) Eymar, Mes visites à J.-J. Rousseau. Gedruckt bei Musset-Pathay, Oeuvres inédites de J.-J. Rousseau. II. 1. etc. — Vergl. Oeuvres. IX. 215. 226. 227. — Registre etc. 8. und 9. Mai und 6. Junius 1774.

müth wie Balsam wirkte. Dagegen hasste er die prunkende und spreizende Bewunderung, die ihm verdächtig erschien, und die ohne Zweifel gewöhnlich aus der Dummheit entspringt und allzuoft mit der Lüge verbunden ist. Der Gräfin Saint-Haon, die sich ihm mit zwei Briefen voll „hyperbolischen Lobeserhebungen" anmeldete, erwiderte er, dass er „nicht die Honneurs des Mannes machte, den zu sehen sie begierig wäre, und dass dieser Mann überhaupt nie bei ihm gewohnt hätte" [1]). „Jeder, fuhr er derb heraus, der nur das Rhinoceros sehen will, muss auf den Jahrmarkt und nicht zu mir gehen" [2]). Einen Tag wie den anderen hatte sich Rousseau über Hansnarren zu ärgern, die mit ihrem Geschwätz nicht fertig wurden [3]), oder über unverschämte Lakaien, deren Benehmen ihm die versteckten Gesinnungen ihrer Herrschaften verrieth [4]). Aber noch Schlimmeres geschah ihm. Durch die offene Thür des Copisten drang die Spionnage der wirklichen Feinde und die Frechheit gefährlicher Abenteuerer. So erschien im April, Mai und Junius 1776 ein gewisser Beaufils, welcher angab im Auftrage des Ritters Gunning, Gesandten Englands am Hofe von Petersburg, Musikstücke zum Abschreiben zu bringen. Nun geschah es, dass im Junius ein Fräulein Charlotte de Gunning mit Noten kam und dieselben am 24. des genannten Monates abholte. Sie wusste absolut nichts von einem Herren Beaufils, und es stellte sich heraus, dass derselbe Leman hiess und der Kamerad und Diener eines abenteuerlichen Polnischen Priesters war, welcher schon jegliche List versucht hatte, um sich bei Rousseau einzuschleichen, und jetzt als letztes Mittel den „ehrenwerthen Leman" benutzen wollte. Als dieser den 25. Junius die Copie in Empfang nehmen wollte, gab ihm Rousseau blos sein Original zurück und bedeutete ihn sehr scharf, sich fortan ja nicht wieder erblicken zu lassen [5]).

Der greise Philosoph besass ein kleines Kapital in baarem Gelde, das für unvorhersehbare Fälle als Nothpfennig dienen sollte. Sein regelmässiges Jahreseinkommen belief sich auf 1100 Francs Leibrente [6]), die offenbar zum Lebensunterhalte für ihn und Therese Le-

---

[1]) Oeuvres. XII. 250.
[2]) Oeuvres. XII. 251.
[3]) Oeuvres. IX. 215.
[4]) Oeuvres. IX. 223.
[5]) Registre de mes copies de musique. Anhang No. 8.
[6]) Oeuvres. XII. 243. 244. Note. — Vergl. Oeuvres. IX. 219.

vasseur nicht ausreichten, und zu denen er noch 1½ bis 2 Francs täglich hinzuerwerben musste. Die Leute, welche diese Verhältnisse nicht kannten oder nicht kennen wollten, suchten die verschiedensten Gründe, um sich das absonderliche Geschäft des Copisten zu erklären. Es ist der reine Judenschacher, behauptete Diderot. Es ist nichts als Affectation, sagten Andere, Jean-Jacques will den Epictet und Diogenes spielen. Besonders pfiffige Köpfe aber liessen es sich nicht nehmen, dass alle das Notenschreiben blos ein Vorwand wäre, hinter dem Rousseau seine wahre Arbeit versteckt hielte [1]).

Viele Leute erschienen in die Rue Platrière, brachten irgend eine Composition zum Copieren und kehrten nie zurück, um ihre Bestellung wieder abzuholen und den Copisten zu bezahlen: sie hatten nichts weiter als Befriedigung ihrer Neugierde gesucht. Vornehme Damen wie die Gräfin d'Egmont und die Fürstin Pignatelli nahmen zwar die gefertigten Arbeiten in Empfang, aber jene vergass für 18 und diese sogar für 77 Seiten Abschrift das Geld einzuschicken [2]). Trotz solcher und anderer Widerwärtigkeiten betrieb Jean-Jacques sein Geschäft weiter, bis sein Auge die Kraft, und seine Hand die Sicherheit verlor [3]). Im äussersten Nothfalle dachte er die Manuscripte seiner Compositionen an einen Verleger zu verkaufen [4]). Die Sorge um die Zukunft bedrückte ihm Geist und Gemüth. „Mein Unglück, schrieb er am 27. Mai 1775 dem Fürsten Bélosselsky, bekümmert das Herz meiner Frau nicht weniger als das meinige. Mein Kopf wird immer schwächer. Nur zum Leiden bleibt mir noch Lebenskraft; selbst Ihre Güte zu fühlen, wie ich sollte, ist sie nicht mehr ausreichend. Schreiben Sie mir also nicht wieder, mein Fürst, es würde mir unmöglich sein, Ihnen ein zweites Mal zu antworten. Wenn Sie wieder in Paris sind, besuchen Sie mich, und wir sprechen mit einander“ [5]). Anfang 1776 erliess Rousseau das grosse Manifest gegen seine Feinde, die in Wahnerregungen geschriebenen „Dialogues“, welche er zuerst auf dem Altar von Notre-Dame deponieren wollte und hernach in verschiedenen Copien mehreren Freunden anvertraute. Um dieselbe Zeit

[1]) Oeuvres. IX. 223. 215.
[2]) Registre de mes copies de musique. Anhang No. 8.
[3]) Begue de Presle, Relation ou notice des derniers jours de M. J.-J. Rousseau. — Oeuvres. IX. 223. 227.
[4]) Oeuvres. IX. 243.
[5]) Oeuvres. XII. 250.

veröffentlichte er das wunderliche Cirkularschreiben, wodurch er jeden die Gerechtigkeit und Wahrheit liebenden Franzosen für sich gewinnen wollte[1]). Ein zweites Schreiben setzte er etwa ein Jahr später auf. In einer Weise, die nach einander unser Mitleid, Schrecken und Grauen erweckt, flehte er hier für sich und seine Frau um das Erbarmen seiner Feinde, die ihn, wie er wähnte, mit undurchdringlichen furchtbaren Netzen rings umgarnt hielten. „Uns bleibt nur ein Mittel, sagte Rousseau, unsere alten Tage zu fristen, nämlich diejejenigen, die über unser Schicksal disponieren, zu bitten, dass sie gütigst auch über unsere Personen disponieren, und dass sie uns irgend ein Asyl eröffnen, wo wir auf unsere Kosten leben können, aber unbeschwert von Arbeiten, die gegenwärtig unsere Kräfte übersteigen, und von Einzelheiten und Besorgungen, wozu wir nicht mehr fähig sind. Das Hospital und selbst das Gefängniss soll nns recht sein, sobald nur meine Frau die erforderliche Pflege, und ich meine schlichte Bekleidung und frugale Nahrung finde. Dafür gebe ich als Bezahlung mein ganzes Hab und Gut“[2]).

Der entsetzlichen Bilder gedenkend, mit denen der Dämon des Wahnes die Blicke Rousseau's umgab, möchten wir sogar den Wanderer weniger unglücklich nennen, der die Werke der Fata Morgana vor Augen, durch die Wüstengluth zum Tode zieht.

Im August 1776 erkrankte Therese Levasseur; lange musste sie das Bett und viel länger das Zimmer hüten; noch am 15. März 1778 war sie matt und gebrochen von ihrem Leiden[3]). Sonst die beste, ja einzige Pflegerin des Philosophen, bedurfte sie jetzt selber der Pflege, so dass eine Magd gemiethet werden musste. Von Tag zu Tag wurde es unerquicklicher und peinvoller in der ärmlichen kleinen Wirthschaft, und nun wollte es gar noch der Unstern, dass Rousseau auf einem Spaziergange von einem grossen Hunde am 24. October

---

[1]) Oeuvres. IX. 401—403 und 404—405. Vergl. Oeuvres. XII. 250—252. Aus dem Registre de mes copies de musique entnehme ich, dass die beiden Briefe an die Gräfin Saint-Haon gerichtet waren. — Das Circular befindet sich handschriftlich in No. 7872 der Bibliothek zu Neuchâtel und trägt folgende „Note du copiste“: „Cette lettre a été copiée virgule pour virgule sur l'original qui a été remis au mois d'octobre 1777 de M. Rousseau lui-même à M. Caillot.“

[2]) Oeuvres. IX. 403. Der Schluss ist in der Uebersetzung nur abgekürzt wiedergegeben. — Zuerst gedruckt wurde das Schreiben im Journal de Paris 1778. No. 201 nach einem Manuscripte von Rousseau, welches die Redaction besass und auf Verlangen jedermann vorlegte.

[3]) Oeuvres. XII. 255.

1776 umgerannt wurde und in Folge des Sturzes Wochen lang darniederlag. Das Verzeichniss seiner Copierarbeiten zeigt vom 6. September bis 28. November eine grosse Lücke: erst hatte ihn die Fürsorge für seine „Frau“, dann sein eigenes Unglück die Fortführung des Geschäftes unmöglich gemacht. Mit den Dienstmädchen kam er übel aus; vom 15. August 1776 bis zum 26. April 1777 hatte er deren acht, und vom 8. September bis 6. October 1777 deren drei; manche blieben kaum einen Tag bei ihm, und oft vergiengen Wochen, ehe er für seine 25 bis 28 Thaler Jahreslohn ein anderes Mädchen auftreiben konnte[1]). Wohl fieng er seine Copistenthätigkeit wieder an, aber mehr und mehr schwand ihm die erforderliche Kraft und Geschicklichkeit. Ein Herr Preaudeau beauftragte ihn, Pergolesi's „Olimpiade“ zu copieren. Wie liebte Rousseau diese Oper! Er hatte sie schon viermal auf Bestellung abgeschrieben und dann das Werk zum fünften Male für sich selber begonnen. Jetzt fuhr er damit fort und vollendete die Arbeit für Herrn Preaudeau, da „er sich ausser Stande fühlte, jemals eine andere bessere Copie zu machen“. Am 22. August 1777 schrieb er die letzte Note der 265 Seiten, welche die drei Acte der „Olimpiade“ erforderten. So endete das Copisten-Geschäft des Philosophen[2]).

Mit 1100 Francs jährlichen Einkommens musste er nun sich, seine „Frau“ und das Dienstmädchen erhalten. Einen Sparpfennig hatten die alten Leute indessen noch immer. So erfahren wir, dass Rousseau den 10. März 1777 Therese Levasseur 1121 Francs wieder zustellte, die er ihr wahrscheinlich während ihrer Bettlägerigkeit aufbewahrt hatte. Selbst zu Gefälligkeiten gegen andere besass der immer wohlthätige Mann noch Mittel; so lieh er den 10. Junius 1777 der Tabakshändlerin Frau Saget 100 Francs, die er vollständig erst am 6. Februar 1778 wieder in seinen Händen sah, und den 22. Julius 1777 den Eheleuten Venant 120 Francs, die sie ihm am 10. October 1777 zurückbezahlten[3]). Als letzte Reserve im Unglück betrachtete Rousseau seine handschriftlichen Compositionen, und vornehmlich die „Consolations“, für die er sich von jedem Verleger ein gutes Honorar versprechen durfte.

---

[1]) Im Registre de mes copies de musique führt Rousseau auf einigen Blättern Buch über das Kommen und Gehen seiner Mägde.

[2]) Registre de mes copies de musique. Siehe Anhang No. 8.

[3]) Die erwähnten Geldgeschäfte sind gleichfalls im Registre de mes copies de musique notiert.

Schon bei der Abfassung der „Dialogues“ berechnete er wiederholt, wie viel Seiten Noten er geschrieben hätte[1]. In einem der ersten Monate des Jahres 1778 machte er in dem Register seiner Copien die Schlussberechnung für die Nachwelt und gab zugleich ein Inventar der noch ungedruckten Compositionen, die in sauberen Reinschriften geordnet vor ihm lagen, und deren erste Entwürfe sogar noch guten Theiles vorhanden waren. Richtig zu zählen und zu rechnen, wurde ihm aber zu schwer. Die Zeit vom 1. April 1772 bis 22. August 1777 berechnete er auf 5 Jahre 6 Monate weniger einigen Tagen, anstatt auf 5 Jahre 5 Monate weniger einigen Tagen. Plötzlich aber verwandeln sich diese 5½ Jahr in 7½ Jahr, und indem er hierzu die 19 Monate vom 1. September 1770 bis 31. März 1772 zählt, erhält er natürlich vom 1. September 1770 bis 22. August 1777 nicht sieben Jahre weniger einigen Tagen, sondern neun Jahre. Wie der Kopf, so versagt dem Genfer Philosophen auch die Hand: „durant neuf a“ ist das Letzte, das ihm aus der Feder fliesst, und gleich dem Worte „ans“ bleibt der ganze Satz unvollendet[2]. Dasselbe geschieht ihm kurze Zeit darauf wieder, als er den Palmsonntag 1778 die letzte Seite der „Rêveries“ schreibt, welche der 50jährigen Erinnerung an das erste Begegnen mit Frau von Warens geweiht ist. Mitten im Satze bricht er ab. Die Kräfte des Geistes und des Körpers sind erschöpft[3]. Und dennoch waren diejenigen Stunden im Leben des alten kranken Mannes die wenigst traurigen, in denen er psychisch und physisch zusammensank. Kaum dass das Licht seines Geistes aufflackerte, so traten die Schreckensbilder seiner fixen Idee aus dem Dunkel, und wenn sein Körper fähig wurde zu fühlen, fühlte er nur sein Weh und Leid.

Seit lange schon beobachtete der Arzt Begue de Presle angstvoll und bekümmert den Zustand des verehrten Freundes. Er wusste, wie schwer es war, auf dessen Willen einzuwirken, aber seiner liebevollen Umsicht und Vorsicht gelang es endlich, ihn zu bestimmen, dass er Paris verliess und nach Ermenonville, dem Besitzthum des Marquis Girardin, hinauszog.

René Louis de Girardin, geboren 1735 in Paris, war ein Hauptvertreter der jüngeren Generation, die sich unter dem Einflusse von Rousseau's Schriften der Natur- und Gefühls-Schwärmerei ergab, und

---

[1] Oeuvres. IX. 216. 246. Note.

[2] Registre etc. Siehe Anhang No. 8.

[3] Les rêveries du promeneur solitaire. Handschrift in der Bibliothek zu Neuchâtel (Catalogue No. 7882). Vergl. Oeuvres. IX. 401.

die nächst ihrem Meister den Idyllendichter Gessner am meisten verehrte. Er trieb Musik, zeichnete und offenbarte das Wesen seines Geistes und seiner Empfindung besonders in der Parkanlegung von Ermenonville, wobei er auch Raum fand, gewisse Ideen der „Nouvelle Héloïse“ zu verwirklichen. Gleich derem Verfasser für Italien begeistert, unternahm er dorthin eine Reise mit seiner Familie. Erst nach längerem Aufenthalte kehrte er in die Heimath zurück, und dann liess er es im April 1775 sein Erstes sein, den Genfer Philosophen in der Rue Platrière aufzusuchen. Aber war dieser Girardin, der jetzt Noten zu copieren brachte, nicht derselbe, der bestellte und angefertigte Arbeiten gleicher Art am 3. und 19. Julius 1774 nicht wieder abgeholt hatte? Der arme Jean-Jacques wusste das nicht mehr, wurde für den Marquis unbefangen zugänglich und schenkte ihm eine Copie seiner Romanze „Dors mon enfant“. Das Verhältniss gestaltete sich fast freundschaftlich, da seit Anfang 1777 Girardin sehr oft mit Aufträgen kam[1]). Gewöhnlich war er von seinem ältesten Sohne begleitet. Rousseau fand Wohlgefallen an dem Knaben, setzte sich mit ihm an sein armseliges Spinett und sang ihm Lieder vor, die er selber begleitete oder von dem kleinen Künstler begleiten liess. Er lobte ihn, dass er dabei keine Verzierungen und Schnörkel anbrachte, und freute sich, dass er besonders die Lieder aus dem „Devin du village“ gern hörte. Wenn aber der Knabe die neuen Compositionen dieser Operette den alten durchaus nicht vorziehen wollte, dann belehrte ihn der Verfasser, dass er deren Schönheiten zu würdigen, noch zu jung wäre[2]). Beide Girardin's, Vater und Sohn, gewannen Rousseau's Herz, und ohne Zweifel wusste ihm Begue de Presle auch die Marquise und die übrigen Mitglieder der Familie gar liebenswürdig zu schildern. Ihr Besitzthum hatte damals in Frankreich denselben Ruf, den zu unserer Zeit in Deutschland Muskau und Branitz, die Schöpfungen des Fürsten Pückler, erlangten. Dem Verfasser der „Nouvelle Héloïse“ mussten nach den Beschreibungen, die er vernahm, die Anlagen von Ermenonville reizender erscheinen als die Gärten Armidens, und da man von Paris aus leicht dorthin gelangen konnte, so zog er die Wohnung, die ihm hier Girardin einrichtete, allen Asylen vor, die ihm Graf Duprat[3]) und andere Gönner anboten. Am 20. Mai 1778

---

[1]) Registre de mes copies de musique. Anhang No. 8.

[2]) Mémoires de M. S. de Girardin. Nouvelle édition. 1834.

[3]) Oeuvres. XII. 254—256.

verliess er Paris, um nach dem „Elysium" überzusiedeln*). Das idyllisch-anmuthige Dorf, die Behaglichkeit des Schlosses, die Schönheit des grossen und mannigfaltigen Parkes, die Ruhe und der Frieden, welche über den Behausungen und Fluren, den waldigen Hügeln, den Seen und Bächen weilten: alles das erfrischte und erquickte den alten kranken Mann an Leib und Seele. In der freien Natur und unter den schlichten Landleuten war er wieder „in seinem Elemente"[1]). „Wenn Sie mich dem Tode nahe sehen, hatte er in seiner Jugend wiederholt der Frau von Warens gesagt, so bringen Sie mich in den Schatten einer Eiche; ich verspreche Ihnen, dass ich mich wieder erhole". Nach seiner Meinung war er auf dem Lande niemals schwer krank gewesen[2]). Und so flackerte auch jetzt noch einmal sein Lebenslicht auf. Ungestört von den Furien des Wahnes, die wie auf ein Göttergebot draussen vor dem Elysium blieben, ergab er sich von Neuem der Botanik, dachte er an Vollendung des „Émile", und wollte er „Daphnis et Chloé" fertig componieren. Er spielte und sang seine einfachen und melodiösen Lieder, so auch seine Romanze aus Shakespeare's Othello, die er erst vor etwa zwei Jahren gesetzt hatte, und die auf Magellan, den Freund des Doctor Begue de Presle einen tiefen Eindruck machte[3]). Rousseau hörte mit Vergnügen zu, wenn in der Familie des Marquis Girardin Klarinette gespielt wurde. Für die kleinen Concerte, die hier stattfanden, setzte er einige Arien: „reizende Musik, berichtet uns der Schlossherr, wie alle seine Werke, welche dictiert durch das Gefühl selber, mehr für das Herz als für das Ohr gemacht sind, und welche mehr noch mit der Seele als mit dem Munde gesungen werden müssen"[4]). Die älteste Tochter des Marquis, die sonst wenig musikalisch war, bekam Lust, singen zu lernen, und Rousseau, um dem Hause dankbar zu sein, erbot sich selbst zum Lehrer. So schwach und gebrochen seine Stimme war, sein Vortrag besass noch merkwürdig viel Ausdruck und Leidenschaft. „Das Geheimniss der Gesangeskunst, erklärte er seiner Schülerin, besteht darin, dass man die Sprache der Musik gut begreift, und dass man die Stimme beim Gesang nicht mehr anstrengt als beim Sprechen, weil

---

*) Der Herzog von Nivernois nannte ganz Ermenonville ein Elysium.

[1]) Oeuvres. VIII. 286.

[2]) Oeuvres. VIII. 166.

[3]) Begue de Presle, Relation etc. des derniers jours de M. J.-J. Rousseau etc.

[4]) Waren es wirklich neue Compositionen? Girardin irrte sich wohl hier in seinen Erinnerungen.

man sich am sichersten Gehör verschafft, wenn man nicht laut aber gut spricht." Besann sich da der greise Philosoph, dass der Gesangunterricht das erste Geschäft war, auf das er 1730 seine freie Existenz in der Welt begründen wollte? Es war auch sein letztes. Donnerstag den 2. Julius 1778 am Morgen verschied Rousseau an einem Schlagflusse und wurde den Sonnabend darauf, Abends 11 Uhr, auf der Pappelinsel im Kleinen See des Parkes von Ermenonville bestattet. Der Marquis Girardin, der Arzt Begue de Presle, der Fiskal-Procurator Bimont, der Genfer Bürger Jean Romilly und dessen Schwiegersohn Olivier de Corancez geleiteten den Sarg[1]). Das Grabmonument erhielt zuerst die schlichte Inschrift: „Hier ruht der Mann der Natur und der Wahrheit." Nichts unterbrach die Stille des Ortes als das sanfte Spiel der Wellen, das leise Rauschen in den Bäumen und der Gesang der Vögel.

Die Revolution, die eilf Jahre später alle Lande erschütterte, störte auch diese Waldeinsamkeit. Rousseau wurde als der Apostel der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit verehrt. Aber über seinen Büchern vergass man auch seine Compositionen nicht. Einen der Aussprüche Hellenischer Schriftsteller anführend, die im „Dictionnaire de musique" zusammengestellt sind, sagte Ginguené: „Die Veränderungen in der Musik haben Einfluss auf Veränderungen in der Politik; und so ist der Revolution in der Französischen Regierungsverfassung die Revolution in der Tonkunst vorausgegangen. Lange bevor Gluck nach Paris kam, verkündigte Rousseau (auch) für sie die reine Lehre"[2]). Bei der Preisvertheilung an die Zöglinge des Conservatoire in Paris gedachte der Minister der Bedeutung der Musik unter den alten Culturvölkern, wie sie der Verfasser des „Dictionnaire de musique" entwickelt hätte. „Die heiligsten Gebote, sagte der Vertreter der Republik, die herrlichsten Beispiele, die Urkunden des Heroismus und der heiligen Verehrung der Götter wurden in Gedichten überliefert und beim Klange der Instrumente im Chor gesungen: sei es nun, wie Jean-Jacques Rousseau erklärte, dass man noch kein kräftigeres Mittel erfunden hatte, dem menschlichen Geiste die Grundsätze der Weisheit und Tugend einzuprägen, oder dass man jene eigene Sprache

[1]) Procès verbal d'inhumation du corps de Jean-Jacques Rousseau. Nach einer alten handschriftlichen Copie im Besitz des Herrn Gosselin zu Paris.

[2]) Ginguené, Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolaus Piccinni. Paris. an IX.

zum Ausdruck grosser Gedanken und Gefühle für nöthig hielt"[1]). „Selbst auf das schon verderbte Sparta, schrieb Bernardin de Saint-Pierre, übte die Poesie und Musik noch einen sittlichen Einfluss. Das Alter der Unschuld aber würde sich die heiligen Gesetze der Moral für immer einprägen, wenn sie in den angenehmen Versen und Melodien des „Devin du village" erschienen"[2]). Gossec componierte im Geiste Rousseau's und der Revolution die Hymnen: „A l'être suprême", „à la divinité", „à la nature", „à l'humanité", „à la liberté", „à l'égalité". Auf den Genfer Bürger giengen die Gedanken und Empfindungen zurück, welche die Menschen beherrschten; die parlamentarische Beredsamkeit entzündete sich an der Gluth seiner Sprache, und in seiner Art und Kunst ertönten der Gesang und die Musik.

Auf Beschluss des National-Conventes wurden die Gebeine des Verfassers des „Contrat-social" 1794 in Ermenonville ausgegraben und unter imposanten Leichenfeierlichkeiten übergeführt nach Paris in das Pantheon der Franzosen. Bei der Apotheose des „Wohlthäters der Menschheit" wurden Dankes-Hymnen gesungen, welche von Chénier gedichtet und von Gossec componiert, „durch ihren ächt republikanischen Accent und Feuerton die Menschen begeisterten". Doch den die Einen in den Himmel erhoben hatten, den stiessen zwei Jahrzehnte später die Anderen in die Hölle. Als 1814 die Restauration erfolgte, rissen fanatische Diener derselben Rousseau's wie Voltaire's irdische Ueberreste aus ihren geweihten Ruhestätten heraus, um sie in der Nacht heimlich zu vernichten; 1821 wurden auch die leeren Sarkophage von ihren Ehrenplätzen oben aus dem Tempel entfernt und hinunter in die öden Gewölbe unter dem Fussboden geschafft. Aber die Reliquien der grossen Männer sind ihre unvergänglichen Werke, und die Stätten ihrer Verehrung stehen unzerstörbar im Heiligthume der Geschichte.

[1]) Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung. Dritter Jahrgang. 1801. März. Seite 431.

[2]) Oeuvres de Bernardin de Saint-Pierre. VII. 247. — Ich bemerke übrigens, dass schon Leibnitz die Musik in den Dienst der Moral gestellt sehen wollte. (Leibn. Opp. VI. 306. Angeführt von Herder, Werke XXII. 190. 191.)

Anhang.

I. Mittheilungen ungedruckter Handschriften.

No. 1. (1750.)

Schreiben an Grimm über das Französische und Italienische Musik-Drama.

Enfin, Monsieur, l'obéissance l'emporte sur la vanité. Si vous vous plaignez de mon mauvais goût, vous vous louerez du moins de ma complaisance, et je suis sûr que vous approuverez dans le cas de l'alternative que le coeur se fasse honneur aux dépens de l'esprit. C'est du moins ainsi que j'en dois agir suivant les loix de la prudence, pourvu que le côté où il y a le moins à perdre .... Je vais donc vous parler des spectacles d'Italie, à vous qui avez déjà si bien jugé ceux de France. J'aurais trop à me féliciter, si ma lettre pouvait vous fournir quelques matériaux pour juger également des premiers.

C'est un malheur pour l'opéra que Aristote ni Horace ne nous en aient pas donné les règles. Je m'imagine que nos Grecs et nos Latins modernes n'en auraient pas parlé avec tant de mépris[1]). Boileau l'aurait tiré de ces sottises pour le placer honorablement dans son art poétique. La Bruyère ne s'y serait ennuyé qu'avec connaissance de cause[2]), et Dacier changeant les critiques en éloges, se serait épargné beaucoup d'ironies assez plates contre les amateurs de ce charmant spectacle.

Ce qu'il y a de singulier, c'est qu'il était de la bienséance d'avoir du mépris pour l'opéra précisément du temps de Lulli et de Quinault, et que depuis les misérables rhapsodies dont nous sommes inondés,

---

[1]) Oeuvres. X. 85.

[2]) La Bruyère, les Caractères etc. Paris, Garnier frères etc. 73 u. s. w.

on a commencé à en juger plus favorablement, apparemment que les efforts inutiles qu'on a vu faire à ces Amphions modernes, ont fait comprendre la difficulté de l'entreprise, et qu'on a jugé qu'un genre de pièces où il est si difficile de réussir, a des loix plus rigoureuses qu'on ne se l'était imaginé d'abord; quelles que soient ces loix, il est certain qu'outre les règles générales du théâtre, elles en doivent renfermer d'autres, propres à ce genre seul de spectacle: car la musique lui donnant un caractère singulier et extraordinaire, le genre du poème doit s'y prêter et lui correspondre. La tragédie et la comédie, outre les règles qui leur sont communes, en ont chacune de particulières qui en font deux espèces du même genre; l'opéra en est une troisième qui n'est pas moins distinguée des autres, et c'est certainement un défaut de les confondre et de ne pas suivre dans chacun de ces poèmes son génie particulier.

Sur ce principe il faut convenir que les paroles des opéra italiens valent beaucoup moins que les notres en cela même qu'elles sont meilleures et plus raisonables. On a déjà remarqué que la tragédie n'est rien moins que la représentation d'une action humaine. Les hommes et surtout les héros ne parlent point vers, ils ne justifient point par des grands mots les sottises que l'amour leur fait faire; leur discours n'est point un tissu de pensées gigantesques, d'expressions empoulées; ils ne font point ces cris ridicules ni ces gestes forcenés qui remplissent notre théâtre. Cependant quand le poète est sage et le comédien habile, il faut avouer qu'ils peuvent faire illusion. Une scène bien conduite et bien recitée n'a rien qui choque; ainsi si je pouvais prendre Grandval pour Cinna, je prendrais quelquefois Sarrazin pour Auguste. Dans l'opéra ce n'est pas la même chose, il n'est pas possible de s'imaginer que deux personnes s'entretiennent naturellement en chantant, et fassent de cette manière une conversation souvent très sérieuse; plus le sujet est grave et plus l'extravagance augmente, de manière que ce serait le comble du ridicule de faire entretenir un roi avec son ministre ou son général des affaires de l'état ou de celles de la guerre et tenir le conseil en musique. C'est justement là le vice des opéra italiens; leurs sujets sont bons et bien choisis, mais ils ne valent rien pour l'opéra, parce qu'au lieu d'être pris dans ce que la fable a de plus merveilleux, ils sont tirés de ce que l'histoire a de plus illustre. Ce n'est au lieu d'Isis, de Phaéton, de Persée, d'Iphigénie que César, Caton, Thémistocle et même Antiochus, Tamerlan viennent en longs et clairs roulements choquer

grossièrement le goût et la bienséance, en nous représentant ces anciens et respectables héros sous la figure de vils châtiés qui donnent la torture à leurs gosiers pour nous faire admirer leurs chevrotements. Que diraient, je vous prie, les ombres de ces grands hommes si, spectatrices dans un coïn du théâtre, elles les voyaient si indignement représentés, et quel effet peut produire sur notre esprit le chant bizarre et fredonné de Caton et de Thémistocle, si ce n'est de supposer que Thémistocle et Caton sont devenus fous. La conduite de la pièce répond au choix du sujet. L'amour n'étant jamais de la majesté du cothurne toujours héroïque, rarement galant, il ne soit conter fleurette qu'en se perdant en figures et en comparaisons, de manière que les discours tristes et sérieux de l'acteur font un contrast choquant avec la vivacité de l'air qu'il y met. C'est là une des raisons pourquoi les opéra italiens quoique intéressants à la lecture sont toujours d'un froid glaçant sur le théâtre; ce sont des véritables tragédies faites pour être déclamées et qu'on déclame en effet sur les théâtres, en retranchant quelques airs ajoutés que l'auteur fait en faveur de la musique, et qui pour l'ordinaire sont des selles à tous chevaux, et n'ont qu'un rapport général, éloigné du sujet, où ils sont employés précisément comme les airs détachés des „fêtes“ de nos opéra. Ces opéra ainsi représentés sans musique, font beaucoup plus d'effet qu'à l'opéra même où ils ennuient souverainement, ce qui n'arrive pas dans les notres qui quoique charmants, exécutés à l'Opéra, sont insupportables à la lecture. Je doute que l'Italie ait lieu de se faire un mérite de cette différence; un ouvrage ne saurait être bon que relativement à l'objet que l'auteur s'est proposé. Les opéra doivent être chantés, et c'est à l'auteur qui a du goût et du discernement, d'appliquer à ce genre ce qui lui est propre, parcequ'un ouvrage ne saurait être bon absolument que quand il l'est en égard à son but. C'est en quoi Quinault me parait admirable de beaucoup et supérieur à Métastase dont les pièces sont pourtant plus régulières et plus nobles que les siennes.

Quinault consulta la nature, et créateur dans le genre qu'il entreprit, donna précisément à ses pièces le génie qu'elles devaient avoir en égard à leur usage; il en fit un poème particulier dont on peut tirer pour les opéra les meilleures règles qu'on puisse donner. Métastase a fait des tragédies comme mille personnes en avaient fait avant lui. Quinault n'a point fait des tragédies ni des comédies; il a inventé un troisième genre de spectacle, il a fait précisément des

opéra. Il a senti qu'il n'avait qu'un seul moyen pour déguiser aux spectateurs le ridicule qu'il y a de faire la conversation en musique, qu'il fallait les enlever à eux, même les transporter dans un monde enchanté, dans le séjour des fées, les étourdir à force de surprenant et de merveilleux, afin qu'au milieu des choses extraordinaires, ils fussent moins surpris de n'y voir parler qu'en chantant et marcher en dansant. A cette précaution il en a ajouté une autre qui achève de rendre l'opéra tout à fait convenable, c'est de n'y mettre que des sujets qui comportent le chant naturellement. Des sacrifices, des évocations, des réjouissances publiques et des fêtes galantes, des cris de guerre, des chants de victoire: tout cela est fait pour la musique, et il ne faut point contraindre l'imagination pour l'y supposer. D'ailleurs ces choeurs et la pompe de ces fêtes contribue à l'enthousiasme du spectateur. Un spectacle brillant accompagné d'une musique harmonieuse, séduit les sens et empêche l'esprit de réfléchir sur le peu de vraisemblance des choses qu'il voit. Aussi ne faut-il pas songer de suivre à l'opéra le système de la scène tragique et de séduire par dégrès le spectateur. On n'y parviendrait jamais de cette manière, il faut l'enlever, le charmer tout d'un coup; et l'opéra n'en ferait que mieux en effet, s'il commençait toujours par des grands choeurs et par l'éclat du spectacle le plus pompeux. Au reste je ne prétends pas dire que notre merveilleux soit exempt d'inconvénients; il a d'abord celui de toucher beaucoup moins que le naturel, on ne s'intéresse que médiocrement aux malheurs des gens qui ont tant de ressources pour s'en délivrer: un dieu n'a qu' à arriver dans une machine, un diable .... sortir des enfers, voilà sans beaucoup de fatigue tous les dangers dissipés, et comme on est prévenu d'avance de la facilité de toutes ces choses, on répose beaucoup sur le machiniste de l'opéra le salut des héros qui y sont en péril. C'est par là qu'on s'effraie peu pour un Dardanus et pour un Persée: on se fie trop à la puissance du père pour être en peine du fils; mais on peut dire que la froideur de ces pièces, de ce genre vient souvent bien plutôt du mauvais choix du sujet que du merveilleux qui y entre. Ainsi Thésée, Atys, Thétis et Pelée[1]) sont des pièces auxquelles le merveilleux ajoute beaucoup d'intérêt en augmentant les dangers des héros par la puissance inévitable des adversaires. Et

[1]) Thesée, Text von Quinault, Musik von Lulli (1675), Atys desgl. (1676), Thétis et Pelée, Text von Fontenelle, Musik von Colasse (1689).

puis l'on peut établir entre les dieux mêmes des conflicts d'intérêt et de jurisdiction qui laissent dans la conduite de la pièce la même prise que dans une tragédie ordinaire, et donnent lieu de plus à tout le spectacle que demande l'opéra. Au contraire le tour historique et naturel des opéra italiens est la source d'une infinité des défauts insupportables dans ce genre de spectacle: une monotonie ennuyante des scènes qui semblent être toujours la même, filées sans vivacité et avec assez peu d'esprit, des récitatifs éternels mêlés à distance compassée d'airs, tous jettés au même moule sans variété, sans contraste, et qu'on dirait être toujours le même, comme si l'on répétait, tant ils se ressemblent. Ajoutez en un mot un tissu de conversations tout à fait triviales de quatorze à quinze cent vers, divisées en trois actes et chantées pendant quatre mortelles heures: voilà par rapport au poème le goût des opéra italiens.

Quant à la musique, c'est le grand point. Mais on a déjà tant parlé de cette fameuse musique italienne, on en a déjà tant fait de comparaisons avec la notre, qu'il semble impossible d'en plus rien dire sans tomber dans des redits ennuyeux. Voici pourtant en particulier et pour vous seul l'opinion que j'en ai conçue.

Les Italiens ont porté la musique au dernier point de perfection par rapport au but qu'ils se sont proposé, qui est d'arranger et de combiner les sons avec goût pour faire briller les voix et les instruments. En ce sens on peut dire qu'ils ont épuisé les beautés de l'art; l'oreille est également charmée de la variété, de l'élégance et de l'agilité des organes qui les font entendre. Pour moi je les dévore tous les jours avec un nouvel empressement, et je ne crois pas qu'il y ait de l'homme sur la terre assez peu sensible aux beaux sons pour écouter sans plaisir ceux que fait entendre cette musique admirable. Toutes les nations de l'Europe réunissent à cet égard-là leurs éloges en sa faveur, et l'empressement avec lequel elles l'ont adoptée, marque suffisament l'estime qu'elles lui donnent. En l'adoptant comme les autres, notre suffrage en doit avoir plus de mérite, puisque c'est par goût et non par nécessité que nous nous en servons.

Que feraient les Allemands, les Espagnols et les Anglais sans la musique Italienne? De misérables charivaris à la mode de leurs nations seraient toute leur ressource: mais quoi qu'en dise, une belle musique française est très capable de plaire, même aux étrangers. Nous goûtons donc la musique italienne, et nous la cultivons, parceque nous sommes capables de connaître et d'aimer le beau sans égard au

climat qui le produit. De là les Italiens tirent un raisonnement qui selon eux est sans réplique pour montrer l'excellence de leur musique. Vous voyez, disent-ils, que toutes les nations, sans excepter la votre, admirent et pratiquent notre musique; c'est la musique par excellence; toutes les voix sont réunies en sa faveur, cependant vous seuls par mauvais goût et par l'entêtement pour les productions de votre pays prétendez mettre votre musique française en parallèle avec la notre, mais vous êtes parti, et tous les autres juges qui ne le sont pas, vous condamnent unanimement: donc vous avez tort. A cela les Français se contentent de répondre que la musique italienne a son genre particulier, et la française le sien, et que la différence qui s'y trouve n'admettant pas de comparaison, elles doivent passer pour également bonnes chacune dans leur genre.

Il me semble que les étrangers n'ont guères tort de ne pas faire grand cas de ce raisonnement. Car outre qu'ils ont droit de rejetter l'hypothèse sur laquelle il est établi, quand ils l'admettaient, ils sont très fondés à nier la conséquence. Premièrement la musique des Italiens n'est point tellement propre à la langue et au génie de leur nation qu'elle ne s'accorde encore avec toutes les autres, ainsi des paroles allemandes vont très bien sur des airs italiens, et même des paroles françaises n'y seraient pas ridicules, si l'air était fait exprès pour elles, ou du moins qu'elles y fussent ajustées avec un peu de goût. La musique italienne est incontestablement une musique universelle, et si elle appartient particulièrement aux Italiens, ce n'est pas que son caractère soit propre à leur langue et à leur nation exclusivement aux autres, mais c'est qu'ils se sont trouvés assez de génie et de feu pour lui donner les premiers ce caractère brillant. En cela qui pourrait nier que cette musique n'ait l'avantage sur la notre qui absolument ne peut convenir qu'au tour et au génie de la langue française? D'où il suit que quand on admettrait ce caractère particulier dans la musique italienne, elle serait toujours préférable à la notre comme plaisant plus universalement.

D'où vient donc cette obstination des Français à cultiver et chérir leur musique? Quelque plaisir qu'ils prennent à l'italienne, quelque sensibles qu'ils soient à ses beautés, on sait avec quelle vivacité tous les gens de bon goût se sont opposés à l'introduction du génie italien dans notre chant. Malgré la prédilection naturelle des Français en faveur de tout ce que la France ne produit pas, le mélange de ces accents étrangers avec la douceur des notres n'a

jamais pu se faire admettre. La vraie raison en est que les beautés de la musique italienne ne sont pas du même genre que celles de la notre, et ne produisent pas les mêmes effets. La musique italienne me plait souverainement, mais elle ne me touche point. La française ne me plait que parcequ'elle me touche. Les fredons, les passages, les traits, les roulements de la première font briller l'organe et charment l'oreille, mais les sons séduisants de la seconde vont droit au coeur. Si la musique est faite pour plaire seulement, donnons la palme à l'Italie, mais si elle doit encore émouvoir, tenons en à la notre, et surtout quand il est question de l'opéra où l'on se propose d'exciter les passions et d'y toucher le spectateur. Combien de fois nos larmes et notre attendrissement n'ont-ils pas au théâtre de Paris fait honneur à l'art du musicien et au talent de l'acteur! Jamais toute la divine musique italienne sur les grands et pompeux théâtres n'a pu se vanter, je ne dis pas d'arracher une larme, mais de causer la moindre émotion dans les scènes les plus touchantes; on y est toujours d'un tranquille glacé, on fait l'analyse des sons qu'on entend, on admire le gosier qui les a formés, mais on ne s'avise jamais d'en être touché, parcequ'au lieu par exemple d'une femme passionnée qui exprimerait avec sentiment les transports de son âme, on ne voit toujours qu'une chanteuse qui fait des grimaces, et donne la torture à sa glotte, pour vous faire admirer l'agilité de sa voix. Que de beaux yeux vont pleurer à la belle scène d'Atys et de Sangaride, au troisième acte de Pirame et de Thisbé[1]), à la réconnaissance d'Iphigénie[2]), au monologue de Dardanus[3]) et aux mille autres endroits où le plus insensible spectateur se sent remué et attendri malgré lui . . . Faute des deux parts l'acteur joue mal, et le musicien compose à l'italienne, c'est à dire, froidement. La fureur des roulements, des cadences, des passages recherchés emporte tout leur génie, et n'en reste rien pour le naturel auquel même ils ne sont pas sensibles: ils chargent leurs écrits de pointes, leurs maisons de colonnes et de reliefs et leurs jardins de statues; c'est suppléer par l'art à l'avarice de la nature qui ne les a pas faits sensibles à ses beautés.

Un des grands vices de la musique italienne est encore la mo-

---

[1]) Text von de la Serre, Musik von Rebel und Francoeur. 1726. Vergl. Oeuvres. X. 9.

[2]) Text von Duchet und Danchet, Musik von Desmarets. 1704.

[3]) Text von La Bruère, Musik von Rameau. 1739. Vergl. Oeuvres. VI. 246.

notonie et le défaut de contraste. L'opéra, comme je vous l'ai dit, est composé d'un long récitatif, et puis d'un air, d'un autre long récitatif et encore d'un air et ainsi toujours alternativement. Mais ces airs qui se suivent à distance compassée sont tous jettés sur le même moule et divisés en deux parties; la première est encore subdivisée en deux, savoir, la ritournelle et la cadence finale, après quoi vient la seconde partie de l'air, toujours modulée sur la quatrième note du ton, modulation qui, par parenthèse, n'est ni naturelle ni si agréable que la note sur la dominante ou sur la sixième note. Toute cette suite d'airs si semblables quant à la distribution, le sont encore quant au goût et au mouvement, et cela n'est guère possible autrement dans la quantité qu'ils en mettent. Car un opéra est familièrement composé d'une trentaine de grands airs, tous à peu près de même longueur et tous distribués de la même manière sans aucun mélange de ces récitatifs mesurés ni de ces petites ariettes ni de ces legers dialogues qui servent chez nous à varier le goût du chant et de la musique et à en faire contraster les différens morceaux.

Autre monotonie dans l'orchestre et les accompagnements: au lieu de tirer parti des différents instruments dont l'orchestre est composé, ils font toujours des violons qui véritablement jouent d'une justesse et d'une précision admirable, mais qui font toujours entendre les mêmes passages accompagnés de quatre grands cors de chasse éternels qui quelque bon effet qu'ils fissent, placés à propos, me rompent horriblement la tête par leur tintamarre continuel dans les airs qui les comportent le moins. Pour les accompagnements de flutes, de haubois, de violoncelles et de bassons, les violons en basse et les autres variétés que nos musiciens pratiquent si heureusement, ceux-ci ne savent absolument ce que c'est. Avec cela leurs basses sont du plus mauvais goût du monde, des basses sans chant, sans travail et sans grâces, raclées maussadement par une demi-douzaine de contrebasses qui certainement servent plus à battre la mesure qu'à flatter l'oreille. Aussi le beau chant et la mélodie qu'ils mettent dans les parties principales sont-ils les seuls mérites de leurs compositions, car pour l'harmonie il y en a plus à mon avis dans les seules „Indes galantes" [1]) que dans tous les opéra italiens mis ensemble. Je ne parle point des imitations, des fugues, des basses contraintes et autres tortures qu'ils ont avec grande raison bannies de leur musique, du

[1]) Text von Fuselier, Musik von Rameau. 1735.

moins de l'opéra, pour ne donner nulles entraves au bon goût et au beau chant qui seuls doivent être consultés dans ce genre de musique. Mais je ne dois point finir cet article sans leur reprocher encore l'omission des choeurs qui font un si bel effet à l'opéra, soit par eux-mêmes soit par la décoration que les filles et les hommes qui les chantent, ajoutent au théâtre. Nous en avons de si beaux qu'il ne faut que les entendre pour juger qu'ils sont pour l'opéra un ornement très avantageux et très convenable à plus d'un égard. J'ai vingt fois vu tout le spectacle saisi d'admiration et de respect et transporté comme hors de soi au fameux choeur de „Jephté“ [1]):

„La terre, l'enfer, le ciel même
Tout tremble devant le seigneur.“

Le choeur „Brillant soleil“ etc. et celui des matelots qui périssent des „Indes galantes“, l'Hymne à Cérès dans „Pirame et Thisbé“, le choeur „Lancez la foudre“ dans „Hippolyte et Aricie“ [2]) sont des morceaux qu'on n'entend point de sang froid. L'Italie n'a rien à mon gré qui la dédommage de cette beauté de moins: car le peu de choeurs qu'il y a dans ses opéra chantés seulement par les principaux acteurs, ne sont pas dignes de porter le nom.

Il faut convenir que si les défauts dont je viens de parler pouvaient être rachetés, ils le seraient par les beautés qui les accompagnent. Les plus beau chant du . . . . .

Das Manuscript befindet sich in der Bibliothek zu Neuchâtel, Karton E. Es ist in hohem Halbbogen-Format und enthält 14 Seiten.

No. 2.

Billet de M. Jelyotte à M. Rousseau.

A Fontainebleau le 20 octobre 1752.

Vous avez eu tort, Monsieur, de partir au milieu de vos triomphes. Vous auriez joui du plus grand succès que l'on connaisse en ce pays. Toute la cour est enchantée de votre ouvrage; le Roy qui comme vous savez, n'aime pas la musique, chante vos airs toute la journée avec la voix la plus fausse de son royaume, et il a demandé une seconde représentation pour la huitaine. J'aurai soin de faire le changement que vous désirez, j'accourcirai le récitatif de la

[1]) Text von Abbé Pellegrin, Musik von Monteclaire. Vergl. Oeuvres. VII. 34. VIII. 150.
[2]) Text von Abbé Pellegrin, Musik von Rameau. 1733.

première scène et j'avertirai monsieur Cuvillier de se contenter de son état de sorcier sans aspirer orgueilleusement au rang de magicien. Monsieur le duc d'Aumont m'a dit ce matin que si vous vous fussiez laissé présenter au Roy, il était sûr que vous auriez eu une pension. Bon jour, Monsieur.

Bibliothek in Neuchâtel. Aus No. 7885. Un livre 4⁰ en parchemin, contenant des lettres depuis le 15 décembre 1745 jusqu'au 28 février 1758. Es sind Copien, die sich Rousseau für die „Confessions" machte.

No. 3. (1753.)

Vorwort zu einer Ausgabe von Rinald's „Zingara".

Avertissement.

Nous offrons au public un Intermède du celèbre Rinaldo auquel on a été obligé de faire de grands changements pour se conformer le plus qu'il était possible au goût de la nation. Il serait impossible de dire que le sujet en est tiré d'une aventure arrivée dans une ville d'Italie, car nous n'ignorons pas que la vérité qu'on demande au théâtre, n'est pas une vérité de moeurs et de caractères. Il ne le serait pas moins de vouloir excuser la scène de l'ours, si le public la désapprouve. On lui représenterait en vain qu'il refuse de tolérer dans une bouffonnerie un spectacle moins choquant que les monstres qu'il souffre paisiblement dans plusieurs opéra sérieux, et que le déguisement d'un homme en ours sous les yeux des spectateurs, et pour ainsi dire, de concert avec eux, est une chose moins puérile que de chercher à les épouvanter par des véritables bêtes féroces mal représentées. Ces raisons que tout spectateur raisonnable et impartial saura bien se dire lui-même, ne nous concilieront point les bonnes grâces de ceux auprès desquels nos efforts mêmes pour leur agréer nous servent d'obstacles pour y réussir, de ceux qui nous font un crime d'avoir déshonoré par un simple nom d'apothicaire ce même théâtre qui ne l'a point été par les seringues de Pourceaugnac, comme si la gloire d'un théâtre pouvait dépendre du rang des personnages qu'on y représente, et qu'il fallut plus de talent pour jouer le rôle d'un prince que celui d'un bourgeois ou d'un artisan. Il n'y a que la mauvaise musique qui puisse déshonorer une Académie de musique, et nous ne craignons pas qu'on nous reproche d'avilir à cet égard le théâtre sur lequel nous avons l'honneur de représenter. C'est à nous à souffrir avec respect la sévérité qu'il plait au public d'exercer

envers nous, en faisant tous nos efforts pour n'avoir besoin que de la justice. Nous sentons avec douleur combien nous sommes loin de mériter ses suffrages, mais si notre plus grand crime est de chercher à lui plaire, nous n'épargnerons rien pour nous rendre encore plus coupables.

Das Manuscript befindet sich in der Bibliothek zu Neuchâtel. Es sind zwei Blätter in Octav, eingelegt in No. 7881. Fragments sur la musique, une liasse. 4°. (Catalogue de la bibliothèque de Neuchâtel. I. p. 511.)

No. 4. (Zu 1753.)*)

Anmerkung zu Diderot's „Trois Chapitres".

Les trois Chapitres ou La vision de la nuit du Mardi-Gras au mercredi des Cendres.

„Ce petit écrit qui est une espèce de continuation du Petit Prophète, fut fait par Monsieur Diderot à l'occasion du Divertissement du Devin du village qui n'était pas composé, quand la pièce fut donnée à Fontainebleau, et qui n'y fut ajouté que quand elle fut donnée à Paris. Ce Divertissement, d'abord moins goûté que les scènes, eut ensuite un très grand succés. Les trois Chapitres furent imprimés, mais il en fut tiré très peu d'exemplaires, et ils n'ont jamais été publiés; de sorte que c'est un ouvrage absolument neuf."

Bibliothek von Neuchâtel No. 7885. In diesem handschriftlichen Bande stehen von Rousseau's Hand S. 231 etc. die Trois Chapitres, wozu dann auf S. 231 die eben mitgetheilte Note gefügt ist.

No. 5.

Fragment eines Briefes von Grimm an Rousseau.

A Dresde le 27 janvier.

Voici, mon cher citoyen, une espèce de préface que vous avez exigée. C'est tout ce qu'on peut faire dans deux jours, quand on est à Dresde, et quand on saigne du nez à chaque instant. Voyez si vous avez le courage et le loisir de la mettre en état de soutenir l'impression, du moins vous ne direz pas que je n'ai pas fait toute la diligence possible. Au reste si vous la perdez, vous ne perdrez pas

*) Geschrieben wurde die Bemerkung über die „Trois Chapitres" im Jahre 1765.

grande chose. Mais je ne pourrais plus vous la rendre, je vous envoye mon original. Je vous laisse le maître d'y faire tous les changements que vous jugerez à propos, mais je vous prie de respecter mon Trio de Montesquieu, Buffon et Diderot, tachez de l'embellir, car quoique j'aye la tête fort embarassée de sang, je sens cependant que tout cela pourrait être beaucoup mieux fait et devenir à la fin supportable . . . .

Der abgerissene Brief, auf dessen freie Rückseite Rousseau Notizen schrieb, liegt in No. 7867 der Bibl. zu Neuchâtel. Der Inhalt zeigt, dass es sich um Grimm's „Préface du journal étranger“ von 1754 handelt. (Corresp. etc. par Grimm etc. XVI. 343.) Wie dankbar bewiess sich Rousseau für die Dienste eines Aristarch, die ihm Diderot leistete! Dass er sie anderen, dass er sie Grimm in viel höherem Grade leistete, sagte er niemals, und Grimm fühlte sich niemals getrieben, auch nur eine Silbe über die vielen und grossen Verpflichtungen zu äussern, die er gegen Rousseau hatte.

No. 6a. (1755.)

Du principe de la mélodie
ou
Réponse aux erreurs sur la musique.

En renonçant aux querelles qui peuvent troubler ma tranquillité, je ne veux point m'interdire celles de pur amusement, telles que les discours que je puis avoir avec Monsieur Rameau sur sont art. Tant qu'il ne sera question que de musique et de chansons, je crois pouvoir assez compter sur moi-même pour ne pas me refuser à des disputes où je ne serai pas plus fier d'avoir raison, que humilié, d'avoir tort. Je dois l'honneur d'une réponse à la réputation de ce musicien . . . .

. . Il travaille pour son intérêt, il faut bien qu'il s'efforce d'avoir raison . . . .

J'ai partout fait usage du système de Mr. Rameau, je l'ai partout nommé avec éloge. J'ai fait des objections, sans doute; le bien de l'art l'exigeait, Mr. Rameau veut-il qu'on le croye infaillible? ou faut-il adopter jusqu'à ses erreurs? Si je les ai relevées c'est avec tous les égards qu'on pourrait avoir pour le plus grand homme, et sur lesquels Mr. Rameau m'a rendu plus de justice qu'à lui-même, s'il les attendait de ma part.

Quelles sont donc les étranges prétensions de Mr. Rameau, et quels honneurs peuvent le satisfaire, s'il n'est pas content de ceux qui lui sont rendus comme à l'envi dans l'Encyclopédie? Ignore-t-il que son art n'y tient qu'un des derniers rangs, et qu'il n'y tient lui-même le premier dans son art que par la défiance où ses procédés envers moi m'ont mis contre mon propre avis, par l'extrême déférence de Mr. d'Alembert et la mienne pour le goût de la nation, enfin parceque l'Encyclopédie est faite en France. Que Mr. Rameau sache que partout ailleurs son nom même serait oublié, et que l'ouvrage n'en vaudrait pas moins.

Il est utile et convenable que Mr. d'Alembert éditeur écrive après mes articles, mais puisqu'il n'est ni convenable ni possible que j'écrive après lui, convient-il moins à Mr. Rameau de tirer avantage de cet arrangement. Mais je ne sais quel nom donner à la liberté qu'il prend de censurer Mr. d'Alembert lui-même auquel assurement il doit tout.

Si les grands principes échappent à Mr. Rameau, j'avoue qu'il relève attentivement et habilement les petites fautes, et j'aurai soin de profiter de ses corrections.

Nul n'est plus circonspect sur l'imputation d'ignorance que celui qui à force de s'instruire a appris, combien toute la science humaine peut encore recéler d'erreurs. Ainsi quand un savant homme comme Mr. Rameau veut persuader au public qu'un autre homme est un ignorant, il lui convient plutôt de le montrer que de le dire. L'auteur le plus habile de réuissir, peut bien espérer de faire un bon Dictionnaire, mais non pas de n'y faire aucun mauvais article.

Les musiciens sont de tous les artistes ceux qui ont le moins le temps de lire, et il n'y parait que trop à la manière dont plusieurs d'auteurs parlent de leur art.

Si pour donner un air savant à son ouvrage il suffit d'écrire des choses inintelligibles, Mr. Rameau a raison sans doute, et rien n'est plus docte que ses écrits. Mais il parait toujours plaisant d'entendre

dire au public: Vous entendez tout ce que vous dit cet homme, parce qu'il n'est qu'un ignorant, mais moi qui suis vraiment savant, et qui vous instruis ....

.... Mais s'il ne fait pas honneur à mon talent, en revanche il en fait à ma science bien plus que je mérite, en me supposant en état insérer de la vocale française sous de la symphonie italienne. Cet alliage demande plus de pratique d'harmonie que je n'en ai. et je suis loin d'être à cet égard aussi habile que Mr. Rameau ....

Il ne parait presque que le chant soit naturel à l'homme. L'homme sauvage ne chante jamais; les muets ne chantent point, ils ne forment que des sons inarticulés et hideux, et que le besoin leur arrache. Les enfants crient, pleurent, et ne chantent point. Les premiers expressions de la nature ne sont en eux que celles de la douleur, et ils apprennent à chanter comme à parler à notre exemple. Le chant mélodieux et appréciable n'est qu'une imitation paisible et artificielle des accents de la voix parlante; on crie ou l'on se plaint sans chanter, mais on chante en imitant des cris et des plaintes. Et comme de toutes les imitations la plus intéressante est celle des passions humaines, de toutes les manières d'imiter la plus agréable est le chant.

Il y a aussi loin du contre-point à la composition que de la grammaire à l'éloquence.

S'il y a une mélodie naturelle derivée de l'harmonie, elle doit être une pour tous les hommes, parceque l'harmonie, ayant sa source dans la nature, est la même dans tous les pays du monde. Mais les chants et les airs de chaque nation ont un caractère qui leur est propre, parcequ'ils ont tous une mélodie imitative derivée des accents de la langue.

Mais à qui tient-il que Mr. Rameau ne termine une fois cette dispute aux yeux de tout Paris, qu'il monte dans une tribune, qu'il pose ses savantes mains sur un clavier, qu'il épuise dans un plein jeu tous les secrets de son art, qu'il fasse triompher la plus divine

harmonie, mais qu'il en retranche la mesure: et voyons quels transports il va exciter parmi ses spectateurs, de quelle ardeur martiale il va animer, quel attendrissement vont causer ces admirables transitions enharmoniques et ces modulations savantes aux quelles il attribue tant de pouvoir! Je ne doute point qu'il ne se fasse admirer par les gens de l'art, et mes applaudissements si vils à ses yeux pour être comptés, ne lui seront pas donnés de moins bon coeur. Mais ce que je lui demande, ce ne sont des prodiges d'harmonie, je les attends de lui: je lui demande d'émouvoir son auditoire, et je lui permets de le choisir. L'orgue est certainement un instrument admirable, il le fera accorder à sa fantasie, il sera le maître d'en assortir les jeux, les musiciens feront leur devoir, et il n'aura point à se plaindre de l'exécution. Que lui manquera-t-il donc pour la rendre parfaite? Peut-être le défaut de mesure le gênera-t-il? Eh bien, je la lui accorde encore, mais point de mélodie, et toujours le plein jeu, c'est à dire au moins les nécessaires parties. Voilà, je crois toutes les conditions que Mr. Rameau peut demander pour prouver la puissance de l'harmonie, et malgré toutes les raisons qui me favorisent, je ne balancerai point, après cette expérience, de reconnaître mon tort publiquement.

Ein Quartheft in der Bibliothek von Neuchâtel führt den Titel „Du principe“ etc., der oben angegeben ist. Der Abschnitt No. 1 ist von Rousseau's Hand ausgestrichen. Die Abschnitte No. 2 und 4 bis 12 stehen zerstreut auf einzelnen Zetteln, die eingelegt sind, oder da und dort einmal auf einer Seite des Quartheftes selbst. Der Abschnitt No. 3 steht in einem anderen Hefte von Entwürfen, das die Katalognummer 7840 trägt. — Auf einem Zettel lesen wir „Sur l'invention de la musique“ und darunter nur: V. Pline, Lib. 7 chap. 56.

Der Abschnitt No. 2 ist auf die leere Rückseite eines Billetes hingeschrieben, das folgende Zeilen enthält: „Je prie Mr. Rousseau me copier le duo „Spietato“. Je serai demain chez lui à quatre heures. J'envoye un portefeuille d'ariettes sur les quelles je le prie de jeter les yeux.“

No. 6b.

Entwürfe zur Vorrede und zu einzelnen Artikeln des „Dictionnaire de musique“ (1755—1764).

Zwischen Blättern, auf die Rousseau Sätze für eine Entgegnung Rameau's hinwarf, finden sich andere, auf denen er 1764 Gedanken für eine Einleitung zu seinem „Dictionnaire de musique“ fixierte. Ich will einige davon mittheilen.

Voilà, fourni les matériaux. J'ai fait le travail du manoeuvre, c'est maintenant à l'ouvrier de faire le sien.

C'est assez pour l'ouvrage et moi, si j'ai dans ce dictionnaire le mérite d'un bon compilateur; et si quelques lecteurs me reprochent de le remplir du bien d'autrui, je crains qu'un plus nombre encore me reprochent avec raison de n'y avoir que trop mis du mien.

Ein Quartheft, aus 2 Bogen bestehend, enthält Entwürfe zur Vorrede des „Dictionnaire de musique", die meist in den Druck aufgenommen sind. Ausgelassen ist unter anderem der folgende Satz:

Les trop longs intervalles que j'ai mis entre les diverses reprises de mon travail, m'ont fait perdre toutes mes idées, et à chaque fois il a toujours été à recommencer, et à peine étais-je en train, qu'il fallait de nouveau penser à des choses plus pressantes.

Die gedruckten Werke des Genfer Philosophen enthalten drei verschiedene Abhandlungen über den Geschmack. Die erste steht in der „Nouvelle Héloïse", die zweite im „Émile" und die dritte im „Dictionnaire de musique" [1]). Hierzu füge ich eine vierte, die Manuscript geblieben ist, und die vielleicht zu derselben Zeit wie der Artikel „Goût" im „Dictionnaire de musique" entstand [2]).

„Un philosophe n'est pas plus embarassé, quand il est question de faire concevoir à un aveugle ce que c'est la lumière, qu'un homme d'esprit le serait pour donner une idée du goût à un autre homme qui en serait entièrement dépourvu. De tous les dons naturels le goût est celui qui se sent le mieux, et qui s'explique le moins [3]), et tout le monde convient qu'en général les choses de goût ne se définissent point. Si l'on voulait se contenter d'une explication grossière, on pourrait dire que le goût est cette finesse de sentiment qui nous fait juger des choses bonnes ou mauvaises sans avoir besoin d'y employer le secours du raisonnement qui souvent le prévient, et qui quelque fois même se trouve en opposition avec lui. On lit un livre nouveau, on y trouve des beautés dont on rende compte, c'est la raison qui agit, cependant on est tout étonné qu'on baille, en le lisant. Si l'on pouvait expliquer la cause de cet ennui, cela serait encore du ressort de la raison; mais on ferme le beau livre sans savoir dire autre chose si non qu'il ne plait pas, et l'on s'amuse à

[1]) Oeuvres. IV. 37. 38. — II. 313—316. (Vergl. IX. 120.) — VII. 128. 129.

[2]) Bibliothek in Neuchâtel. Handschriften Rousseau's. Karton 2. Ein halber Bogen in 4° gebrochen.

[3]) Vergl. Oeuvres. VII. 128. Der Satz „De tous les dons" etc. ist der Anfang des Artikels Goût im Dictionnaire de musique.

en lire un autre où l'on trouve mille défauts. C'en est de même sur des sujets tout différents. Vous voyez une jolie femme, vous admirez la régularité de ses traits, elle a la plus belle bouche du monde, les yeux grands et bien fendus, le teint éblouissant: avec tout cela elle ne vous touche point, et vous la laissez là sans regret pour courir après cette autre femme qui a la bouche grande, les yeux petits, le teint brun, en un mot reconnue pour laide de votre aveu. D'où vient une choix si bizarre? Elle a des grâces. Mais si l'on vous priait de nous dire ce que c'est que ces grâces, vous répondriez aussitôt que c'est un je ne sais quoi tout à fait inexpliquable et plus charmant cent fois que la beauté même. Voilà précisément ce que je voulais dire, et le goût est proprement le juge des je ne sais quoi[1]).

On dirait que la raison a des yeux d'un vieillard, elle voit de loin, mais elle n'aperçoit les objets que quand ils sont un peu gros; le goût ressemble à ces vues myopes qui, sans avoir une grande étendue, sont excellents de près, et à qui les plus petits objets n'échappent point[2]). L'un et l'autre sont nécessaire pour donner un discernement parfait et universel, et l'on oserait presque dire en ce sens-là que le goût est le microscope de la raison[3]) . . . .
. . . . Il ne faut pas croire pour cela que le hazard seul le dirige; le goût ne se décide jamais aveuglement, même quand il est mauvais; il y a toujours dans ses jugements quelque petit raisonnement caché, une certaine contrainte presque imperceptible . . . . . une legère couche d'agréments mais si subtile qu'elle ne donne pas même prise à la raison . . . .

Unter den Collectaneen, die Rousseau für seinen „Dictionnaire“ anlegte, und die sich gleichfalls in der Bibliothek von Neuchâtel befinden, heben wir namentlich hervor die „Extraits de Bontemps“ und die „Extraits de Tartini“. In den ersteren befindet sich ein Zettel mit einem „Vocabulaire de la partie instrumentale pour les anciens“ und einem „Vocabulaire de la partie instrumentale pour les modernes“, wo eben sämmtliche bekannte Instrumente, dort der Alten, hier der Neuen, aufgezählt sind. Auf einem anderen Blatte liest man unter der Ueberschrift „De l'accent“ die folgenden Citate:

Salinas.
S. Augustin. 6. livr.

---

[1]) Vergl. Oeuvres. IV. 37.
[2]) Vergl. Oeuvres. VII. 129.
[3]) Vergl. Oeuvres. IV. 37 und X. 95.

Manuel d'Héphestion.
Wallis. Append. de Vet. Harm.
Briennius.
Vitruve. Lib. V. cap. 4.

Der Auszug aus Tartini, ein starkes Heft in Gross-Quart, ist im „Dictionnaire de musique“ gedruckt; nur einzelnes, namentlich der Schluss, ist ausgelassen. Ich fand ihn in einem anderen Collectaneenhefte, das nur aus zusammengelegten Blättern besteht, zwischen denen dann wieder einzelne Zettel liegen. Auf einem solchen Zettel steht der Schluss, der interessant genug ist, um hier mitgetheilt zu werden.

Telle est à peu-près la manière dont j'ai pu concevoir le système de Mr. Tartini après deux lectures de son livre, faites avec toute l'attention dont j'étais capable. Je m'abstiendrai d'en rien dire de plus, parceque je ne me sens pas en état d'en porter un jugement sûr. J'exhorte le lecteur à n'en pas décider non plus uniquement sur cet extrait où le défaut de liaison et de preuves vient peut-être moins de ce que Mr. Tartini ne s'est bien expliqué, que de ce que je n'ai pas pu bien entendre. Je dois seulement prévenir quiconque voudra consulter l'original, qu'il faille se pourvoir de temps et s'armer de courage, et que ce que m'a engagé à en donner cet extrait imparfait et peut-être infidèle, c'est que je désespère que jamais personne ait la patience d'en faire un meilleur, quoiqu'à mon avis l'ouvrage en vaille la peine.

No. 7a. (1763.)

Vorwort zu einer Ausgabe dreier Werkchen in einem Bande.

Des trois morceaux dont est composé ce petit recueil, le premier est une espèce d'extrait de divers endroits de Platon qui traitent l'imitation théâtrale, et auxquels je n'ai d'autre part que de les avoir rassemblés, traduits, liés et d'avoir substitué la forme d'un discours suivi à celle du dialogue qu'ils ont dans l'original. L'occasion de ce travail fut ma Lettre à Mr. d'Alembert sur les spectacles, mais n'ayant pu commodement y faire entrer cet extrait, je le mis à part pour être employé ailleurs. Depuis lors cet écrit, étant sorti de mes mains, entra, je ne sais comment, dans un marché qui ne me regardait pas et dont je n'ai pas voulu ..... celui qui avait fait. Le manuscrit m'est revenu. Mais le libraire*) le réclamant comme l'ayant acquis à

*) Die Firma Duchesne in Paris.

bonne foi, je ne crois pas pouvoir le lui refuser. Voilà comment cette bagatelle passe aujourd'hui à l'impression.

Le second morceau*) ne fut aussi d'abord qu'un fragment du „discours sur l'inégalité" que j'en retranchai comme trop long et hors de place. Je le repris à l'occasion des „Erreurs de Mr. Rameau sur la musique". Le titre (sc. Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie) fut parfaitement rempli par l'ouvrage qui le porte, à deux mots près (sc. dans l'Encyclopédie) que j'ai retranchés. Cependant retenu par le ridicule de disputer sur les langues, quand on en sait à peine une, et d'ailleurs peu content de ce morceau, j'avais résolu de le supprimer comme indigne de l'attention du public. Mais un magistrat illustre qui cultive et protège les lettres, en a pensé plus favorablement que moi; je .... donc avec plaisir .... mon jugement au sien, et j'essaye à la faveur de deux autres écrits de faire passer celui-ci que je n'eusse peut-être osé risquer seul. Quant au troisième ...... petit poème en prose, paraphrase des trois derniers chapitres des Juges**) j'avoue qu'il me sera toujours précieux, et que je ne le relis jamais sans une satisfaction intérieure, non par une sotte vanité d'auteur dont l'ineptie .... mais par un sentiment plus honnête, et dont j'ose même me glorifier. Il suffit pour me faire entendre de dire que cet écrit fut fait en voyage le dix, l'onze et le douze juin 1762. Voilà de quoi je m'occupais dans ces plus cruels moments de ma vie .... des malheurs ......***).

Das flüchtig hingeworfene Concept befindet sich auf der Bibliothek in Neuchâtel. (Catalogue No. 7887. „Un livre quarto cartonné en papier bleu intitulé: Lettres écrites depuis le 15 juin 1762). Vergl. Oeuvres. I. 358.

No. 7b. (1761.)

Aus der Correspondenz Rousseau—Malesherbes.

(Ueber die Schrift „sur l'origine des langues").

1. Rousseau à Mr. de Malesherbes, le 29 Septembre 1761.

„Madame la maréchale de Luxembourg veut bien se charger, Monsieur, de vous remettre le petit écrit dont je vous ai parlé, et que vous avez bien voulu me promettre de lire non seulement comme magistrat mais comme homme de lettre qui daigne s'intéresser à l'au-

*) Sur l'origine des langues.

**) Le Lévite d'Éphraim.

***) Oeuvres. IX. 31. 32.

teur, et veut bien lui dire son avis. Je ne pense pas que ce barbouillage puisse supporter l'impression séparement, mais peut-être pourra-t-il passer dans le recueil général à la faveur du reste: toutefois je souhaiterais qu'il pût être donné à part à cause de ce Rameau qui continue à me tarabuster vilainement, et qui cherche l'honneur d'une réponse directe qu'assurément je ne lui ferai pas. Daignez décider, Monsieur; votre jugement sera ma loi à tous égards."

2. M. de Malesherbes à M. Rousseau, le 25 octobre 1761.
3. M. de Malesherbes à M. Rousseau, le 18 novembre 1761.
4. Rousseau à M. de Malesherbes le 20 novembre 1761.

„Ah Monsieur .... Je viens de recevoir l'écrit que vous avez pris la peine de lire, mais dans le profond sentiment de mon étourderie je ne puis m'occuper que du soin de la réparer" ....

Der letzte Brief ist bereits vollständig veröffentlicht von Brunetière (Nouvelles études critiques sur l'histoire de la littérature française S. 222 und 223).

Die Correspondenz zwischen Rousseau und Malesherbes, den Druck des „Émile" betreffend, befindet sich in der Bibliothèque nationale zu Paris (Manuscr. fonds français. Nouvelles acquisitions. No. 1183). Aber von den Briefen, die Malesherbes schrieb, sind hier nur die Brouillons, während die Reinschriften auf der Bibliothek zu Neuchâtel liegen, wonach sie von Streckeisen-Moulton publiciert sind (J.-J. Rousseau, Ses amis et ses ennemis. II. 415. 416).

No. 8. (1777 u. 1778.)

Copies de musique commencées le premier septembre 1770.

Chaque pièce grande ou petite, copiée soit en partition soit en parties séparées, a son numéro dans l'ordre où elles ont été faites, et sous chacun de ces numéros est marqué avec la date du jour où la copie a été achevée, le nom de la personne pour qui elle a été faite, ensuite l'indication de la pièce, le nombre des parties séparées quand il y en a, et enfin le nombre des pages, avec la distribution de celles qui sont en grand format, et qui contiennent souvent le double des autres[1]).

Pour ne pas trop multiplier les numéros, j'en ai borné le nombre à cent, après quoi je recommence une seconde centaine et je distingue les centaines par autant de lettres de l'Alphabet, donnant l'A à la première centaine, le B à la seconde et ainsi de suite.

---

[1]) Die Seitenzahlen, welche grosses Format betreffen, haben einen Stern zur Rechten.

Comme je n'ai commencé à tenir note de mes copies que le premier avril 1772, il y a depuis le premier septembre 1770 un intervalle de 19 mois dont le travail n'est point inscrit dans ce registre. Par une estimation dont on trouvera le calcul ci-après, j'assigne à ce travail mes cent premiers numéros compris sous la centaine A. C'est pourquoi le registre ne commence qu'à la centaine B. A la verité on ne trouvera à aucune de mes copies la lettre A. Mais ce qui distingue celles qui la doivent porter, est que toutes celles que j'ai faites depuis le premier avril 1772, portent toutes à la fin des deux principales parties avec les lettres initiales de mon nom, une lettre et un numéro correspondants à ceux de ce Registre.

Registre
de mes copies de musique depuis ce compris le premier avril 1772[1]).

	1772		
B. 1.	avril. 1.	Pour Madame Pàquier.	
		Quartette de Kiegel.	
		Quatre parties séparées.	12 pages
		Etc.	Etc.
		Etc.	Etc.
	1777		
E. 60.	aoust. 22.	Cinquième Copie de l'Olympiade de Pergolèse, commencée pour moi et que je destine à M. Preaudeau faute d'en pouvoir désormais faire une meilleure pour lui. Les trois actes ensemble	265 pages
		S. s.	8343 pages

Note
de la musique que j'ai écrite depuis mon arrivée à Paris jusqu'à ce jour indépendamment des copies spécifiées dans le Registre précédent.

Premièrement une copie au net dont j'ai fait présent à Madame la comtesse d'Egmont de 25 chansons avec accompagnement que j'ai composé pour elle sur des paroles dont elle m'a fourni la plus grande partie. Pages 69.

Je ne compte point ici le brouillon des dites chansons qui doit former autant de pages, parcequ'il est antérieur à tenir le présent registre, et que je n'ai conservé de brouillons que ceux de ce que

[1]) Ich theile nur den Anfang und das Ende des Registre mit.

j'ai composé depuis ce temps-là. Mais outre la copie des mêmes chansons qui entre dans le recueil général de ma musique, j'ai fait d'autres copies de chaque chanson séparément que je ne compte pas non plus ici, parcequ'elles sont comprises dans l'article général de mes brouillons et chiffons dont la note est ci-après.

Je ne compte pas non plus 18 pages en parties séparées d'autres airs dont je n'ai fait que les accompagnements aussi pour Madame la comtesse d'Egmont, et dont elle a oublié de me payer la copie. Je ne compte pas ces 18 pages, parcequ'elles entreraient dans la centaine A dont je n'ai pas tenu le registre, mais dont j'ai supputé les pages selon le calcul cy-devant.

Enfin je ne compte pas 77 pages de Duo de Gazman copiées pour Madame la princesse Pignatelli, et qui ne m'ont pas non plus été payées, parceque cette copie antérieure à mon registre doit entrer dans la centaine A.

2. Autre copie de 5 morceaux de musique que j'ai composés pour Monsieur le duc de Grammont sur des paroles qu'il m'a fournies. L'original de ces 5 morceaux que je me suis conservé, et qui reste parmi les chiffons contenant 31 pages de musique, j'en suppose autant dans la copie que je lui ai donnée.

3. „Rose chérie". Ariette composée pour Monsieur Richard qui a fourni les paroles et dont je lui ai donné une copie au net en partition, indépendante des parties séparées inscrites dans mon registre, et dont il a payé la copie. Le même air occupe ce nombre de pages et plus dans mon recueil général. Pages 7.

4) Copie de 3 chansons de mon recueil, savoir 1) „Quand je revis ce que j'ai tant aimé" 2) „Ruisseau qui baignes cette plaine" 3) „Amour tout las de voler". Cette copie a été adressée à la prière de M. Becker à l'Intendance de M. le duc de Bouillon pour Mademoiselle Du Barry. Partition avec les accompagnements. Pages 6.

„Ais je cessé de te plaire." Duo composé pour M. de Corancez qui en a fait les paroles, et dont je lui ai donné une copie au net. Papier à 12 portées. Pages 3.

1) „Ce n'est point en offrant des fleurs" 2) „Las mon pauvre coeur". Deux chansons dont les paroles sont de Monsieur Chambert, et dont je lui ai donné des copies avec la basse. Pages 2.

1) „Près de coquette bergère." Chanson dont les paroles sont de Monsieur Rocher, et dont je lui ai donné une copie avec la basse. 2) „Je l'ai planté, je l'ai vu naitre". Chanson dont les paroles sont

de M. Deleyre, et dont je lui ai donné une copie avec la basse, et une autre à Madame de Trudaine. 3) Donné aussi à Mad. de Trudaine une copie de ma pastorale „Deux bergères pour faire usage". Pages 4.

J'ai fait et donné plusieurs autres copies de mes chansons que je n'inscris pas, parceque j'en ai perdu et oublié la note.

A Mons. le commandeur de Menon donné une copie de sa chanson „Séjour de la beauté que j'aime" dont il a fait les paroles et l'air, et dont j'ai fait la basse et les accompagnements. Pages 7.

A Mad. Gosse: „Tristes regrets sortez de ma pensée" avec les couplets. Pages 2.

Donné à Monsieur Caillot les articles suivants: 1) „Moi te trahir! mois te manquer de foi!" Air du second acte de Daphnis et Chloé avec ses accompagnements en quatre parties. Pages 15. 2. „N'avez-vous pas assez chanté" air du premier acte de Daphnis et Chloé avec ses accompagnements en quatre parties séparées". Pages 11. 3. Il Duetto d'Aprile „T'intendo si mio cor" avec les accompagnements de violon que j'y ai ajoutés (voyez le numéro C. 9) en partition. Pages 5. 4. „Que fais-tu dans ces lieux, plaintive tourterelle" avec un violon en dialogue, avec le chant et la basse. Pages 2. 5. „Jours fortunés dont fut ornée", Idylle de M. Gresset que j'ai mise en chant. Page 1.

Donné 6 copies de ma Romance „Dors mon enfant" savoir une à M. Boothby, une à M. le marquis Girardin, une à M. Deleyre, une à Mlle. Julie Boy de la Tour, une à M. Foulquier et une à M. Dessobert. Pages 6.

Plus septième copie de la même Romance donné à Mad. Gosse. Page 1. A la même Mad. Gosse une copie de la chanson „Bon soir ma jeune et belle amie" dont elle m'a fourni les paroles. Page 1.

La note précédente ne regarde que la musique qui est sortie de mes mains indépendamment des copies payées qui sont inscrites dans mon registre.

Je vais maintenant inscrire celle qui reste entre mes mains et que je puis présenter en nature à quiconque en voudra vérifier la note.

1.

1) Le premier acte de „Daphnis et Chloé" en grande partition. Très grand papier à 14 portées. Pages 77.

2) Partition abrégée du même acte où j'ai retranché les parties de remplissage. Pages 62.

3) Les Parties du premier et second violon du même acte tirées séparément. Pages 38.

2.

Un volume de musique latine. Pages 93.

3.

Un volume d'ariettes et Duos. Pages 140.

4.

(Plusieurs morceaux tirés en parties séparées, savoir

1) „Par des soins assidus.“ Ariette. 4 Parties séparées. Pages 8.

2) „Tous les plaisirs suivront tes pas.“ Ariette en dialogue de „Daphnis et Chloé“. 4 Parties. Pages 7.

3) „Quel tourment, ah quel martire.“ Ariette. 4 Parties. Pages 8.

4) „Tous les exemples que je vois.“ Ariette. 4 Parties. Pages 8.

5) „J'ai perdu mon serviteur.“ Ariette du nouveau Devin. Pages 8.

6) „Il n'est plus d'amans fidelles.“ Ariette du second acte de „Daphnis et Chloé“. Pages 5.

NB. Les numéros 7 et 8 ont été donnés à M. Caillot.

9) „Nous brûlerons d'une flamme fidelle“. Rondeau. Pages 8.

10) „Si des galans de la ville“. Air du nouveau Devin. Pages 7.

11) „Je sais que mille coeurs.“ Ariette. Pages 5½.

12) „Lorsque Venus.“ Chanson à couplets avec accompagnement. Pages 4.

13) „Amour tout las de voler.“ Idem. Pages 3.

14) „Aussitot que la lumière.“ Idem. Pages 3.

NB. Les articles specifiés là-dessus en parties séparées et formant ensemble le numéro 3 sont joints au numéro 4.

5.

Un volume de Chansons. Pages 155.

(Plus un grand nombre de ces mêmes chansons en premières copies, ou brouillons séparés, faisant ensemble 27 feuilles et 60 pages.)

6.

Un cahier de fragments séparés et non achevés. Pages 48.

(Plus divers autres brouillons ou premières copies de divers morceaux des numéros précédents. Pages 236.)

Somme des 1—6: 893½ p.

ajoutez la somme des copies enregistrées 8343

9236½ p.

Tout cela dans l'espace contenu entre le 1 avril 1772 et le 22 aoust 1777, ce qui fait un intervalle de 5 ans et demi moins quelques jours.

D'où je tire cette analogie pour les 19 mois où je n'ai point tenu de registre: si sept ans et demi (sic!) ou 90 mois ont donné 9236 pages, combien de pages ont du donner les 19 autres mois?

Et j'ai pour réponse	1949
auxquelles ajoutant	9236
	j'ai 11185

pour la somme totale des pages de musique que j'ai écrites durant neuf a

Ohne dass auch nur das Wort „ans" ausgeschrieben ist, endet das Geschäftsbuch des Copisten. Der kleine Octavband in Schweinsleder gehört dem Marquis Girardin, dessen Ahnherr ihn sich einst aus Rousseau's Nachlasse aneignete. In seinem Besitze befinden sich ausserdem noch einige Brouillons, wie sie unter No. 5 und 6 des Copierbuches erwähnt werden, sowie aus No. 4 das 10. Stück. Sämmtliche Reinschriften jedoch von No. 1 bis No. 6 mit Ausnahme von No. 4, worin nur Einzelstücke aus No. 3 lagen, kamen nach Rousseau's Tode in Benoit's Hände und durch diesen 1781 an die Bibliothèque royale, die zur Bibliothèque nationale geworden, sie noch heute bewahrt[1]).

---

[1]) Bibliothèque nationale. Notice des objets exposés. Paris 1881. p. 84 No. 376: „Manuscrits originaux de musique de Jean-Jacques Rousseau. In — fol. oblong."

II. Chronologisches Verzeichniss

der

Compositionen und musiktheoretischen Schriften Rousseau's.

1730. Composition einer Sonate in Lausanne (S. 11).
1734 u. 1735. Composition von Cantaten (S. 16 u. s. w.).
1736. 1737 u. s. w. Composition von Cantaten (S. 30 u. s. w.).
1739/1740. Die Oper: Iphis et Anacorète. Text und Musik (S. 39).
1741. Die Oper: La découverte du nouveau monde. Text und Musik (S. 40 u. s. w.).
1741/1742. Projet concernant de nouveaux signes pour la musique (S. 43 u. s. w.).
1742. Dissertation sur la musique moderne (S. 55 u. s. w.).
1742/1743(?). Leçons de musique (S. 63).
1743. Erster Theil der Oper: Les Muses galantes. Text und Musik (S. 71 u. s. w.)
1744 oder 1745. Composition und Dichtung der Romanze: Dans une cabane obscure (S. 145 u. 166).
1745. Vollendung der Oper: Les Muses galantes. Text und Musik (S. 93 u. s. w., 105 u. s. w.).
1745 Ende November und Anfang December. Umarbeitung des Festspieles: La princesse de Navarre, dessen Text von Voltaire und dessen Musik von Rameau war, zu dem Festspiele: Les fêtes de Navarre (S. 99 u. s. w.).
1747. Composition und Dichtung von Trios für Männerstimmen (S. 114).
1748 oder 1749. Das Italienische Liederbuch (XII Canzone), von Rousseau bezeichnet als Canzoni, mon ancien Recueil (im Gegensatz zu den Consolations) oder Douze chansonettes ita-

liennes (S. 145 — wo statt Oeuvres XI. 136 zu lesen ist IX. 136 — und S. 146).

1748 und 1749. Ausarbeitung der Musikartikel für die Encyclopédie (S. 115 u. s. w. 135 u. s. w.).

1750. 1751. Composition von Trios für Männerstimmen, Texte von Grimm und dem Vicar von Marcoussy (S. 138).

1750. Lettre à Mr. (Grimm). Fragment. (S. 139. 146 u. s. w.) Zum ersten Male veröffentlicht im Anhange No. 1.

1751 d. 30. Mai. Lettre à M. l'abbé Raynal, au sujet d'un nouveau mode de musique inventé par M. Blainville (S. 132).

1752. Frühling. Lettre à M. Grimm, au sujet des Remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale (S. 153 u. s. w.).

1752. Spätsommer und Anfang Herbst. Das Singspiel: Le Devin du village. Text und Musik (S. 161 u. s. w.).

1752. November. Herausgabe der Serva padrona von Pergolesi (S. 161).

1752/1753. Composition des Divertissement zum Devin du village (S. 166 u. s. w.).

1753. Ostern. Composition der Motette: Salve regina (S. 170 u. s. w.).

1753. Sommer. Herausgabe der Zingara von Rinaldo (S. 198). Mittheilung des Vorwortes aus der erhaltenen Handschrift im Anhang No. 3.

1753. Ende September oder Anfang October. Lettre d'un Symphoniste de l'Académie Royale de musique à ses camarades de l'Orchestre (S. 199 u. s. w.).

1753. November. Lettre sur la musique française (S. 200 u. s. w.).

1754. Composition Französischer Romanzen. Siehe Les Consolations etc. (S. 414).

1755. Réponse aux Erreurs sur la musique. Fragment. (S. 244 u. s. w.) Zum ersten Male veröffentlicht im Anhange No. 6 a.

1755. Examen de deux principes avancés par M. Rameau etc. (S. 246 u. s. w.).

1757. Tonsätze zu einer Theaterdichtung der Madame d'Épinay (S. 293).

1757. Composition der Motette: Ecce Sedes hic Tonantis (S. 292. 293).

1758. Imitation théâtrale (S. 253 u. s. w.).

1760 (?). Carillon, componiert für eine von Romilly verfertigte Uhr (S. 408).

1753 und 1761. Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale (S. 255 u. s. w.).

1762. Sommer. Pygmalion. Text und Instruction für den Musiker (S. 291 u. s. w.).

1764. Sommer. Composition von Romanzen Moncrif's. Siehe Les Consolations etc. (S. 414).

1753—1764 20. Dezember. Dictionnaire de musique. Vollendung des Druckes 1767 (S. 263 u. s. w.). Einige bisher ungedruckte Fragmente des Dictionnaire im Anhang No. 6b.

1767/1768. Composition der Motette: Principes persecuti sunt (S. 299).

1769. Composition eines Liedes (S. 415).

1770 (oder 1772?). Composition der Motette: Quomodo sedet sola (S. 412).

1770 (?). Composition der airs pour être joués la troupe marchant (S. 410. 411).

1771. Herausgabe eines Recueil de chansons im Verlage von Duchesne (S. 422).

1772 (?). Composition des Air de cloches (S. 408).

1773 (?). Neue Compositionen zu den Liedertexten im Devin du village (S. 184. 185 und 420).

1774 (?). Composition der Oper: Daphnis et Chloé. Text von Corancez, mit Ausnahme einer Scene. Fragment. (S. 419. 420.)

1774. Extrait d'une Réponse du petit faiseur à son prête-nom, sur un morceau de l'Orphée, de Gluck (S. 375—381).

1774 (?). Nouvelle théorie pour calculer les intervalles (S. 380).

1774. Tableau du nouveau genre d'harmonie que j'appelle genre harmonique (S. 384. 385 und 398. 399).

1774/1775. Observations sur l'Alceste, de Gluck. Fragment. (S. 381 bis 388.)

1776 Ende Frühling oder Anfang Sommer. Lettre à M. le docteur Burney (S. 397 u. s. w.).

1770 (?)—1777. Les Consolations des misères de ma vie, ou Recueil d'airs, Romances et duos (S. 407—438).

S. 431 Anm. * statt Les Cons. 68 No. 128 lies 4 No. 3.











